ISSN 0130-6405

9

ИСКУССТВО КИНО

«КАЗАХФИЛЬМ» сегодня

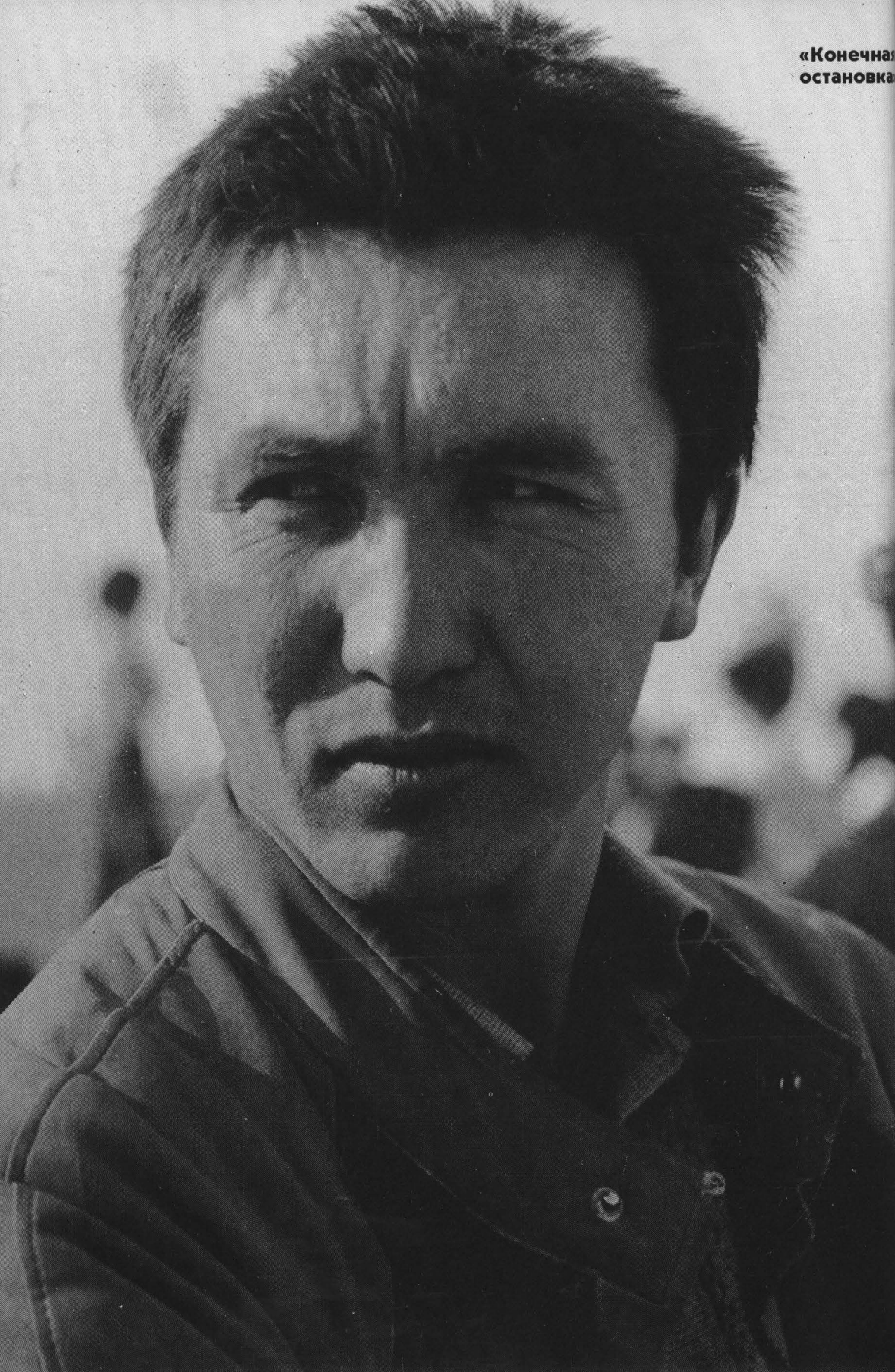
Читайте в номере материалы казахской панорамы

«Трое»

«Влюбленная рыбка»

**«Жоктау.
Хроника
мертвого моря»**

«Месть»



Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

9 90

Содержание

Свободная тема

3 **Александр Янов.** Перестройка и теория политической модернизации России

Сюжеты и факты

16 **И. Курганов.** Победа меньшинства

Мир души

26 **Д. С. Мережковский.** Грядущий Хам

„ИК". Избранная проза

41 **Фридрих Горенштейн.** Зима 53-го года

Кинематограф 90-х.

Новая волна?!

65 **Александр Шпагин.** В конце, в начале или нигде?
70 **Серик Апрымов.** Наперекор мифу
72 **Нина Зархи.** Другое кино
76 **Э. Лындина.** Тоска о прошлом в ожидании будущего
79 **Абай Карпыков:** «Пришло новое поколение...»
82 **Т. Иенсен.** Серьезные ребята
86 **Бахыт Килибаев.** Опыт авторского кино
89 **Б. Нугербеков.** Народный плач
91 **Г. Померанц.** Выйти из лабиринта ненависти
95 **Дая Смирнова.** Аутсайдеры, вперед!

Современность и экран

96 **А. Загданский.** Научное кино: что после свободы?

Теория, история

101 **Андрей Тарковский.** Лекции по кинорежиссуре

Мемуары и публикации

109 Николай Щорс — легенда и реальность
117 **Евгений Марголит.** «Кто под красным знаменем?»
120 **Александр Довженко.** «Я потерпел большой урон в жизни»

Памяти товарища

125 **Арша Ованесова**
127 **Валерий Федосов**

Сценарий

129 **Л. Корсунский.** Сумасшедший корабль

За рубежом

Необязательные заметки

146 **Константин Щербаков.** Улыбка Кабирии?

На фестивальных орбитах

151 **Николай Савицкий.** Западный Берлин-90: знаки надежды
159 **Досье «ИК»: Иван Андонов, Бен Кингсли, Радослав Пивоварский, Стефания Сандрелли**

„ИК". Избранная проза

161 **Жерар Депардье.** Украденные письма
171 **Фильмография**

In this issue:

Perestroika seen by Alexander Janov **(p. 3)**
Ivan Kurganov. "The Family in the USSR. 1917—1967" **(p. 16)**
Dmitry Merezhkovsky. "Future Valet". **(p. 26)**
Fridrikh Gorenstein. "The Winter of 53" **(p. 41)**
Reviews of the films:
"Final Stop" **(p. 65)**
"Fish In Love" **(p. 72)**,
"Bakhyt. The First Blood" **(p. 76)**,
"The Three" **(p. 82)**
Interviews with film directors Serik Aprimov **(p. 70)**,
Abay Karpikov **(p. 79)**,
Bakhyt Kilibayev **(p. 86)**.
Review of the film "Zhoktau. The Dead Sea Chronicle" **(p. 89)**
Review of the film "The Revenge" **(p. 91)**
Modern scientific research cinema **(p. 96)**
Andrey Tarkovsky. "On Film Direction" **(p. 101)**
New facts about Nikolay Shchors **(pp. 109, 117, 120)**
The script by Lev Korsunsky "The Mad Ship" **(p. 129)**
West Berlin Film festival **(pp. 146, 151)**
Dossier "IK" **(p. 159)**
Gerard Depardieu. "Stolen Letters" **(p. 161)**
Filmography **(p. 171)**

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 18.06.90
Подп. к печати 31.07.90. А 07382
Формат бумаги 70×100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 1279
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

© Журнал «Искусство кино», 1990

Александр Янов

Перестройка и теория политической модернизации России

Тезисы для диалога с советскими реформаторами

Я знаю, что вам сейчас некогда читать длинные бумаги. Вы в цейтноте. Поверьте только, что я тоже в цейтноте: мне некогда писать даже эти тезисы. И все-таки я пишу их. Потому что понимаю: время, в котором мы все сейчас находимся,— цейтнот истории. Похоже, что нам осталось всего несколько ходов. Если они не будут сделаны правильно, это грозит не только проигрышем партии, которая называется перестройкой. Это грозит исчезновением самой шахматной доски, на которой разыгрывалась до сих пор мировая история. В такое время каждый должен сделать, что может, чтобы оставшиеся ходы не оказались роковыми. Тем более если верит, что в его распоряжении есть нечто, чего не знают другие.

Тридцать дней, которые провел я в реформирующейся Москве в январе 1990-го, многочисленные встречи — с учеными, депутатами, представителями гуманитарной интеллигенции и политическими деятелями — привели меня к убеждению, что предмет, которым я занимаюсь вот уже четверть века, предмет, долгое время казавшийся всего лишь отвлеченным академическим упражнением, обрел вдруг не просто серьезное, но, возможно, и судьбоносное значение. Поэтому и начну я с рассказа о своем предмете.

Он называется теорией политической модернизации в России и в СССР и существенно отличается от ортодоксальной советологии, для которой русская история начинается по определению с 1917-го.

Сейчас, когда перестройка обнаружила такие глубины потенциала политической модернизации в России, которые советология традиционно полагала невозможными, даже немыслимыми,— она себя потеряла. Ей просто не с чем сравнить то, что сейчас в Москве происходит: на том историческом пятачке, в рамки которого она себя добровольно заточила, ничего подобного никогда не случалось. И потому все ее тонко рассчитанные параллели оказались бесполезными. Она потеряла ориентиры.

Теория политической модернизации, с другой стороны, только сейчас и обретает то практическое измерение, которого ей до сих пор недоставало, то поле приложения своих собственных параллелей и метафор, которые казались советологам, мягко говоря, утопическими. Судите сами.

1

Теория исходила, например, из того, что страна, которая первой в европейской истории, еще в 1490-е, оказалась способной на неслыханно революционную по тем временам попытку отделить церковь от государства, безусловно способна к этому снова, как бы ни называлась ее новая секулярная церковь в XX веке. Ну как, спрашивается, могли поверить в эту модель советологи, которые, во-первых, ни о чем таком не подозревали, а во-вторых, оперировали категориями «тоталитаризма» или «нового класса» или «партии-государства»? Разумеется, моя параллель звучала для них абракадаброй.

Вот вам другой пример. Теория исходила из того, что страна, которая первой в Европе объявила себя конституционной монархией в 1610-м и снова вернулась к этой форме правления в 1906-м, не только способна, но и должна будет вернуться к ней опять, едва найдет она в себе силы отделить церковь от государства (даже если в условиях конца XX века примет это правление форму сильного «королевского», как называется это в политологии, президентства).

Так много раз пыталась на протяжении столетий Россия вернуться в европейскую семью, так мучительно старалась она прорваться к политической модернизации — тринадцать раз по моему счету пыталась! — что новая, четырнадцатая попытка такого прорыва была просто неминуемой. И судя по глубине загнивания брежневизма, была эта четырнадцатая попытка близко, при дверях. Советологам это, естественно, казалось абстрактной теоретической спекуляцией. Да и могло ли быть иначе? Они готовы были понять язык «антикоммунистической революции», язык «номенклатуры» или даже «экономической реформы», но язык прорыва к политической модернизации, язык возвращения в европейскую семью казался им не имеющим смысла. А между тем не это ли вы называете сегодня перестройкой?

Даже для тех из них, кто вовсе не считал СССР «империей зла», он все-таки был чем-то вроде монстра — явлением уникальным, беспрецедентным, функционирующим по своим законам, никакого отношения к темной «дототалитарной» старине не имеющим. Вот они и изучали эти законы. И казалось это единственно серьезным, современным и нужным. А что до политической модернизации, то какой же может быть разговор о ней в России, которая и началась-то как автократия двадцать поколений назад и до сих пор, столетия спустя, все еще автократия? Откуда взяться здесь политической модернизации? Где предмет для теории?

Опровергнуть эту годами казавшуюся неотразимой логику могла только практика. И опровергла. Колоссальное явление перестройки сделало вдруг ненужным самые тщательные и добросовестные изыскания советологии. Десятки тысяч книг и диссертаций обратились в груду древнего хлама, интересного сегодня разве что археологам. Гигантский научный капитал, накапливавшийся десятилетиями, девальвировался за какие-нибудь два-три года. Перестройка обернулась для советологии катастрофой. Такова оказалась плата за веру серьезных ученых в то, что время имеет лишь одно измерение, что исторический опыт нации и ее политическая традиция — пустяк, которым можно безнаказанно пренебречь.

Я начинаю свою попытку диалога с советскими реформаторами с рассказа об этих словно бы не имеющих отношения к перестройке событиях еще и для того, чтоб показать вам, что перестройка для меня — много больше, чем предмет бесстрастного академического изучения. В известном смысле она для меня — личная победа, легитимизация моего предмета, оправдание моей жизни, если угодно. Прошу вас помнить об этом, когда я буду говорить о вас резкие и нелицеприятные слова. Я просто не считаю, что вмешиваюсь во внутренние дела суверенного государства. Выживание перестройки для меня — мое собственное, внутреннее, если хотите, дело.

2

Два важных обстоятельства вытекают из этого триумфа теории политической модернизации над советологией. Первое заключается в том, что если теория верна, перестройка в России не есть некое чуждое природе ее политической традиции нововведение. Она не импортный продукт, занесенный в Московские края злокозненным вихрем с Запада. Она глубоко коренится в отечественной истории. Она закономерное произведение этой истории. Это заключение теории должно прибавить вам уверенности в правоте — и легитимности — вашего дела. Есть, однако, и другое ее заключение, настораживающее.

У тех на Западе, а их много, кто не верит в европейскую природу русской политической традиции, есть свои резоны, с которыми трудно не согласиться. Даже если мы примем во внимание все тринадцать предыдущих попыток России прорваться к политической модернизации, смеем ли мы игнорировать тот простой и страшный факт, что все они без исключения закончились политическими катастрофами, тем, что я называю контрреформой? Смеем ли мы забыть, что каждая из этих контрреформ тщательно стирала из памяти человечества все, чего достигла Россия во времена своих рывков, своих отчаянных попыток вернуться в европейскую семью? На десятилетия, порою на поколения вновь и вновь становилась Россия политической и интеллектуальной пустыней, выжженной землей, империей зла. Где же гарантия, что не произойдет это в четырнадцатый раз? Что сегодняшняя эйфория свободы не сменится тяжелой и привычной автократической депрессией? Где те подводные камни, которые надо вовремя распознать, чтобы история не повторилась снова? Можно ли ответить на эти жестокие вопросы без помощи теории, суммировавшей опыт поражения русских реформаторов на протяжении столетий?

Я копил этот опыт четверть века, кроха по крохе, порою в полном интеллектуальном вакууме, когда я и сам не знал, кому все это нужно, и взваливал на себя задачи, которые едва ли под силу научному институту. Его, этот опыт, и пытаюсь я теперь поставить на службу перестройке.

3

Безусловно, не все в нем бесспорно и некоторые линии лишь смутно очерчены, но многое все же очевидно. Во всяком случае, очевидно, что путь проб и ошибок, путь эмпирического нащупывания проблем, которым, как мне представляется, идут сейчас в Москве и правительство, и оппозиция слева, столь же губителен в 1990-м, сколь был он в 1900-е и в 1910-е, когда аналогичная эйфория свободы растворилась сначала в политической стагнации, а затем привела к одной из жесточайших в русской истории контрреформ. Нет, не присоединилась Россия к человечеству, как завещал ей Петр Чаадаев и как искренне верили тогда самые достойные из ее умов, а отторгалась от него на десятилетия, вернулась в автократическую пустыню.

Как свидетельствует европейская история, путь проб и ошибок беспрецедентно опасен не только для русских реформаторов. В такую же пропасть упала и веймарская Германия после того, как гордо провозгласила себя демократической республикой в 1919-м. Уже через десятилетие оказалась она на грани катастрофы. А еще через три года обратилась она в процессе жесточайшей девеймаризации в одну из самых страшных в мировой истории империй зла.

Тезисы для диалога — не академическое исследование. Здесь нет нужды входить в методологические тонкости теории или подробно анализировать трагедии реформ в отдаленные исторические эпохи. Я написал об этом много книг, и, хотя опубликованы они главным образом по-английски или по-итальянски, ничто не мешает перевести их на русский. Важно понять главное: все менялось в русской истории — политические режимы, идеологии, моды, манеры, даже язык — только *образцы изменения* оставались прежними — от 1564 до 1917. Со времен великих

реформ 1560-х и сменившего их через десятилетие страшного катаклизма опричной контрреформы образцы эти воспроизводились в России так, словно запрограммированы они были в некоем коде политической культуры народа. Похоже, что только удачный — и необратимый — прорыв в европейскую семью мог бы сломать этот роковой код.

Но чтобы такой прорыв удался, нужно знать опасности, подстерегающие каждую великую реформу в России, понять силы, их сокрушавшие, разобраться в образцах политического изменения. О них и намерен я здесь говорить, используя всего два самых недавних примера — провал российской реформы 1905—1917-го и катастрофу девеймаризации германской реформы 1919—1932-го (в книге «Русская идея и 2000 год» я достаточно внятно, кажется, объяснил принципиальную однородность двух этих катаклизмов — при всех очевидных различиях между ними).

4

Как западные корреспонденты интерпретируют сегодняшнюю политическую борьбу в Москве? Естественно, в понятных западной публике терминах: антиистеблишментарные силы («некоммунистические инсургенты») борются с истеблишментом (его именуют еще «аппарат», «партийная машина патронажа» или просто «коммунистическая партия»). «Инсургенты» располагаются на прогрессивной стороне политического спектра (слева), «аппарат» — на консервативной (справа).

Не нужно особенно большой проницательности, чтобы заметить, что заимствована эта простая двухэлементная модель из серии восточноевропейских революций 1989-го. Не нужно также особой проницательности, чтобы увидеть, до какой степени модель эта не соответствует тому, что происходит сейчас в России. Хотя бы потому, что оппозиция здесь кардинально раздвоена: если одна ее часть действительно стоит левее «аппарата», то другая — много правее его. Вовсе не истеблишмент занимает крайнюю реакционную позицию в политическом спектре. В отличие от Восточной Европы, занимает ее правая оппозиция. Кроме истеблишментарной правой, другими словами, действуют в России еще и ультраправые более или менее откровенно фашистского толка. Кроме антиреформистов (консерваторов), работают здесь еще и *контрреформаторы* или, если угодно, революционеры справа, проповедники антизападной контрперестройки. (Другое дело, что истеблишментарные экстремисты скользят к объединению с ультраправыми. Как замечает в статье «Опасность справа» корреспондент «Известий» Павел Гутионтов, «теряя последнюю опору, консерваторы ищут союзников среди откровенных фашистов. Ибо хватит, наверное, закрывать глаза на очевидный факт... мы имеем дело с обыкновенным фашизмом в его российском, черносотенном варианте».)

Из этого как будто очевидно, что привычная двухэлементная модель западных корреспондентов вопиюще расходится с реальной раскладкой политических сил в Москве. Что если двухэлементная модель соответствует политической традиции Восточной Европы, то русской традиции соответствует совсем другая модель — трехэлементная. Но можно ли упрекать западных корреспондентов, если не разобрались в этой основополагающей разнице и сами советские реформаторы? Если в практической своей деятельности исходят они, похоже, из восточноевропейской, нежели из русской модели? Разве не факт, что одержимость советской Левой в борьбе с «аппаратом» заставляет ее последовательно преуменьшать (или вовсе игнорировать) самую страшную угрозу реформе, исходящую, как всегда раньше случалось с великими реформами в России, от «ультра», а вовсе не от истеблишмента? Что точно так же страх перед «левой опасностью» ослепляет — и ослабляет — советский политический Центр, который даже пытается кооптировать (или приручить) этих самых «ультра»? Что в момент кризиса, когда объединение сил Левой и Центра ока-

зывается императивом, обе эти фракции реформаторов тратят все силы на междоусобную войну, создавая тот политический вакуум, который и нужен «ультра» для политической легитимизации и в конечном счете для рывка к власти.

Перед нами парадокс. К сожалению, типичный для запоздалых попыток великих европейских держав прорваться в XX веке к политической модернизации. Архитекторы прорыва, Центр и Левая, ведут себя так, словно своя своих не познаша, отдают свою реформу на съедение стервятникам. Отдают добровольно — по искреннему непониманию правил игры, по неведению в теории политической модернизации.

5

Еще в 1978-м в книге «Русская Новая Правая» я предупреждал, что когда пробьет снова в России час радикальной реформы, главная конфронтация проходить будет не между коммунистами и некоммунистами, но между западниками внутри и вне партии — и изоляционистами (да иначе оно и быть не могло, если речь идет о возвращении страны в европейскую семью). Что, хотя Правая и станет саботировать реформу, а Центр будет громоздить ошибку на ошибку, делая кризис, дезинтеграцию финансовой системы и товарный голод неминуемыми, воспользоваться этим распадом смогут лишь контрреформаторы, «ультра» (подобно тому, как воспользовались в свое время аналогичным распадом ультралевые в России и ультраправые в Германии).

Так что для меня возникновение на политической арене русского фашизма в момент грандиозной попытки прорыва в европейскую семью никаким сюрпризом не было. Как раз напротив, оно однозначно вытекает из теории. Ошеломило меня совсем другое — что конфронтация с фашизмом оказалась сюрпризом для советских реформаторов. Что понадобились публичные демонстрации и сенсационные дебоши штурмовиков русского фашизма, чтобы на пятом году перестройки в головах у реформаторов зародилась, наконец, смутная непривычная идея об «опасности справа». Что и после этого будут достойнейшие из западников уверять, будто штурмовики могут лишь побить в стране стекла, много стекол, но изменить ее судьбу возникновение русского фашизма не в состоянии.

Но разве не именно это, и не в тех же выражениях, бесконечно повторяли благонамеренные российские либералы накануне 1917-го и серьезные веймарские мыслители накануне 1929-го? И разве не те же были тогда в ходу стандартные ссылки на малочисленность «ультра», на их политическую неотесанность, на то, что никогда большинство народа за ними не пойдет?

Да, конечно же, не пойдет. В республиканской России в разгар кризиса «ультра» собрали на последних свободных выборах едва ли четверть голосов, а в Веймарской республике чуть больше трети. Но ведь этого оказалось вполне достаточно не только, чтобы взять власть, но и удержать ее — против воли этого самого благонамеренного большинства. Ну должна же, право, учить чему-то история! Нельзя же после двух судьбоносных трагедий буквально повторять старые обанкротившиеся аргументы и утешительные сентиментальные всхлипы по поводу того, что не захочет же великая нация покончить самоубийством. Да ведь русская история и соткана по сути из самоубийственных политических катастроф. Грех это забывать. Да и вчуже страшно становится от такого выпадения памяти.

6

По сути повторяется здесь в грандиозных масштабах конфликт между теорией политической модернизации и советологией, с описания которого я начал свою попытку диалога. Советология тоже отказывалась верить в мощь и живучесть политической традиции, в то, что нельзя планировать будущее, игнорируя исторический опыт страны, пронизанный гигантскими кризисами, перерывами постепенности и великими реформами. Возникновение пере-

стройки жестоко покарало ее за бегство от истории. Но что значит академическое поражение по сравнению с тем, что ждет советских реформаторов в случае, если теория политической модернизации окажется права и в этом новом споре? Катастрофа, которой обернется поражение перестройки, неизбежно окажется личной трагедией миллионов людей, которые честно и мужественно поставили сейчас свою судьбу на кон.

Именно поэтому полагаю я, что диалог с советскими реформаторами возможен: если есть хотя бы вероятность того, что выводы теории могут оправдаться и на этот раз, здравый смысл подсказывает, что к ним следует, по крайней мере, прислушаться. Русские европейцы — умные люди. Они не позволят себе бесшабашно рисковать делом своей жизни и судьбой своих детей.

7

Что следует из трехэлементной модели русской реформы, если принять ее за основу нашего диалога?

I. Реформаторам в России, в отличие от их единомышленников в Восточной Европе, неизбежно предстоит война *на два фронта*. Ибо необходимо им не только преодолеть сопротивление консерваторов, но одновременно и обезвредить «ультра».

На этом фоне попытки «консолидировать» все политические силы на общей платформе западнической перестройки выглядят наивными и архаическими. Как консолидируете вы людей, мечтающих о присоединении России к человечеству, с теми, кто столь же откровенно борется за ее обособление от него? Тех, для кого смысл перестройки заключается в возвращении России в европейскую семью, с теми, кто ненавидит Запад? Нужно ясно и четко представлять себе, что с реакционерами, с изоляционистами и фашистами предстоит реформаторам война, а не консолидация.

II. Второй вывод, следующий из принятия трехэлементной модели, состоит в том, что консолидация нужна, как воздух. Только не между противниками прорыва к политической модернизации, а между союзниками, даже если у них и есть серьезные тактические разногласия, о которых ниже.

Здесь следует помнить, что, с точки зрения теории, основной причиной гибели обеих предшествующих перестроек был распад сильной левоцентристской коалиции, оказавшейся единственным гарантом необратимости реформы. К сожалению, аналогичная коалиция стремительно распадается в сегодняшней Москве — и ни Центр, ни Левая пальцем о палец не ударяют для ее возрождения. Как раз напротив, движутся они, насколько можно судить из Нью-Йорка, к непримиримой конфронтации.

III. С точки зрения теории, следовательно, проблема выживания перестройки сводится к тому, не поздно ли еще предотвратить окончательный распад бышей левоцентристской коалиции, и если нет, то что нужно сделать для ее регенерации.

Если вам показалось, что я пытаюсь учить вас уму-разуму, попробуйте, пожалуйста, преодолеть раздражение. Ибо на самом деле я лишь рассказал вам заключения теории, только что оправдавшей себя в споре с таким грозным противником, как западная советология. Другими словами, я просто за вас боюсь.

Прежде чем мы пойдем дальше, однако, имело бы смысл точнее сформулировать термины, которыми оперирует теория. Что в самом деле представляют собою — в ее контексте — Левая и Центр в советских условиях и что их разделяет?

8

В самой краткой формулировке советская Левая — это последовательные западники, не желающие медлить с возвращением России в европейскую семью. Левая — это масса неформальных ассоциаций (которые, надо полагать, быстро оформятся теперь в небольшие политические партии от социал-демократических до либеральных и христи-

анских), это Межрегиональная группа депутатов на Съезде и Демократическая платформа внутри большой партии. Другими словами, Левая — это блок, партии которого разделены серьезными политическими разногласиями и объединены лишь идеей «скачка в Европу». (Разногласия касаются главным образом того, в какую именно Европу планируют они свой скачок. Для одних речь идет о Европе либеральной, где на первом плане сильная защита политического меньшинства, для других о Европе социал-демократической, где превалирует сильная защита социального меньшинства. Разумеется, на крайнем фланге Левой функционируют ее собственные «ультра». В ситуации начала века ультралевые действительно оказались грозной силой. В ситуации конца века, однако, угрожают они самое большее барабанным перепонкам своих слушателей, и постольку для наших целей мы можем ими, в отличие от ультраправых, спокойно пренебречь.) Как отличается от них политический Центр? С точки зрения теории, Центр, в отличие от Левой, интуитивно угадывает, что все обстоит не так просто в России, что политическая культура народа, четыреста лет блуждавшего по автократической пустыне, глубоко раздвоена, что попытка скачка в Европу чревата роковым откатом обратно в эту самую пустыню, как в России уже случалось, и что поэтому вместо скачка нужен переходный период длиною, по крайней мере, в поколение, на протяжении которого роль сильного «королевского» президентства и большой традиционной партии будет по-прежнему жизненно важна. Поэтому, полагает Центр, сохранить такую партию, скрепляющую и символизирующую единство многонациональной федерации, необходимо на весь переходный период. Естественно, что, как всякая партия, занимающая серединную позицию, Центр должен быть атакован с обеих сторон спектра.

Атакующие справа возражают против самого принципа «возвращения в европейскую семью». Для них Россия — самостоятельная и самодостаточная цивилизация, по природе своей неевропейская (для ультраправых определенно антиевропейская). Атакующие слева, естественно, рассматривают тяготение Центра к длительному переходному периоду как политику «полумер» и «компромисса». Я не стану здесь спорить с правыми. Что до критиков слева, то я лишь обращу их внимание на следующее: по сути, вся трагическая история крушения веймарской Германии — аргумент в пользу позиции Центра. Тот скачок в Европу, о котором мечтает советская Левая, там полностью осуществился. С него все и началось. Саморегулирующийся рынок, свобода слова, разделение властей, парламент с полнокровной многопартийной системой — все там было. Единственное, что не было предусмотрено, это что при всем том страна по-прежнему находилась в переходном периоде, в опасной зоне прорыва. В результате веймарская демократия оказалась неспособной в ситуации острого кризиса предотвратить брутальную контрреформу. Левоцентристская коалиция, на которой она держалась, расслабилась — и в конце концов развалилась именно в момент, когда только ее единство могло остановить фашизм.

О чем это свидетельствует? Не о том ли, что раздвоенная в долгом блуждании по автократической пустыне политическая культура народа оказалась неподготовленной к скачку в Европу — даже через десятилетие после введения демократии? Не хватило защитных механизмов. Не было, если угодно, мобилизующего предчувствия опасности. Того самого, которого начисто лишена сегодняшняя Левая, убежденная, сколько я могу судить, что введение подлинной демократии и есть, собственно говоря, окончательная гарантия необратимости перехода к политической модернизации. Трагедия веймарской Германии есть несомненное историческое свидетельство, что игнорировать переходный период великой имперской державы — смерти подобно.

Все это говорит как будто бы в пользу позиции Центра — при всей ее сегодняшней непопулярности. И все-таки

слабости ее бьют в глаза. Главная из них — в полном отсутствии долговременной политической стратегии. Очевидно это и в его политике по национальному вопросу, где Центр не сумел использовать стремление республик к независимости как инструмент укрепления радикальной реформы (отданное на волю политической стихии, оно грозит превратиться в инструмент дезинтеграции. Мы еще поговорим об этом ниже). Очевидно это и в неспособности Центра занять четкую позицию по еврейскому вопросу, хотя ультраправая и сделала этот вопрос одним из трех китов, на которых держится альтернативная программа контрперестройки (и об этом тоже мы еще поговорим). Очевидно это, наконец, в неспособности Центра открыто и честно, в духе нового мышления, признать правоту тезиса Гутионтова об опасности справа. Но все это — лишь отдельные проявления главной слабости Центра.

В самом деле, если даже введение полнокровной демократии не является достаточной гарантией возвращения в европейскую семью великой имперской державы, покуда она все еще находится в зоне прорыва, в переходном периоде, то что является? Теория политической модернизации отвечает на этот вопрос: только сильная и жизнеспособная левоцентристская коалиция, которая не распалась бы даже в ситуации острейшего кризиса. Если ответ этот верен, то лишь хорошо продуманная долговременная система мер по возрождению и укреплению такой коалиции могла бы служить мощным теоретическим оправданием позиции Центра. В этом и должна бы состоять его стратегия.

Сторонникам скачка в Европу стратегия, собственно, не нужна. Им ее заменяют демократические лозунги. Но Центру, который рассчитывает не на скачок, а на длительный переходный период, она необходима, как воздух. К сожалению, ее-то как раз у Центра и нет.

Именно поэтому и выглядит его лавирование политикой полумер. Именно поэтому он все еще рассчитывает на лояльность Правой и все еще пытается флиртовать с «ультра», не замечая, насколько это бесперспективно и опасно. Хотя бы потому, что так же, как случилось это в обеих предшествующих перестройках, Правая неудержимо катится к союзу с «ультра». Они притягивают ее к себе, как магнит. Ибо только диссидентские «ультра» располагают той альтернативной программой контрперестройки, которой нет у истеблишментарной Правой.

Даже самого беглого анализа достаточно, чтобы показать, что формирование национал-социалистской партии в России уже началось.

9

Ну подумайте, в самом деле, как бы это выглядело в глазах нации, если бы министерские бюрократы открыто призвали народ защитить их право монопольно руководить советской индустрией? Или если бы генералы, все еще мечтающие о золотых временах брежневской гонки вооружений, обратились к массам с призывом оградить их священные привилегии переводить народное достояние на смертоносный хлам? Или если бы КГБ обратился к нации с пламенным призывом защитить его «правоохранительные» привилегии? Не правда ли, выглядели бы такие обращения смехотворно?

А теперь попробуйте сказать то же самое немножко иначе. Например, так: «Граждане Советской России! Россияне! Соотечественники! Углубляющийся политический кризис уже поставил под сомнение существование тысячелетней державы, как социально-экономической и культурно-нравственной целостности (читай: империи). Бездумно разрушаются сложившиеся управленческие народно-хозяйственные структуры (читай: министерства)... Для выхода из кризиса, преодоления преступности, сохранения независимости и могущества Советской России нужны современная народная армия (читай: могущественный военно-промышленный комплекс), доблестный офицерский корпус, сильные и авторитетные правоохранитель-

ные органы (читай: брежневский КГБ). На фоне выполнения США всех намеченных военных программ наивно выглядят рассуждения политиков и публицистов о разумной достаточности обороны. Наши депутаты не позволят превращать армию, милицию и госбезопасность в козла отпущения за провалы во внешней политике (читай: за новое политическое мышление)... Нам не нужны великие потрясения (читай: перестройка). Нам нужна великая Советская Россия!»

Смысл тот же: руки прочь от наших привилегий. Но с какой великолепной уверенностью в своей правоте это сказано! Как привлекательно выглядит! Как похоже на антиверсальскую демагогию нацистов в веймарской Германии! «Отечество в опасности!» — кричат «ультра». И неискушенные сердца откликаются, как откликались они в 1930-е.

Я цитировал предвыборную платформу блока общественно-патриотических организаций России. Она полностью отрицает все, что необходимо для возвращения страны в европейскую семью: демонтаж империи, которую она предпочитает называть мистическим псевдонимом «держава»; возрождение среднего класса, который она называет «теневиками» («Кому это выгодно? На этот вопрос можно ответить однозначно — «теневой» экономике, ее воротилам, мафиозным группировкам, политиканам, уже готовым превратить страну в сырьевой придаток Запада»); против крестьянской собственности на землю (ссылаясь на «приверженность российского крестьянина артельным началам»); против разгосударствления экономики («народное хозяйство Советской России основано на общественной собственности. Этот выбор сделан в 1917 самим народом и никакой парламент, никакое правительство не правомочны его изменить»); против интеграции в мировую экономику («Наш блок против создания свободных зон торговли, концессий, совместных предприятий»).

Разумеется, «ультра» за полное равенство наций внутри «державы», но только на основе «пропорционального представительства в союзных органах власти, управления и планирования». Так, чтобы эстонцы, скажем, имели 1,5 голоса в этих органах, башкиры 3, а русские 150.

Гутионтов прав: перед нами программа экономической автаркии, государственной монополии, имперского насилия, международной конфронтации. Перед нами программа контрперестройки, хотя и подписана она в числе других депутатами Съезда из клуба «Россия» так же, как и представителями Объединенного фронта трудящихся, один из лидеров которого стал недавно членом президентского кабинета. А то, что не позволяет этим людям сказать парламентский этикет, договаривают за них более откровенные коллеги, не спешащие покуда в российский парламент. Послушаем одного из них, представителя Православного национально-патриотического фронта Александра Кулакова: «Именно с возрождения православного духа в народе начнется уничтожение сил зла на земле, то есть сионизма. Мы считаем, что именно из России начнется победное шествие светлых сил для освобождения всего мира».

Тут, по-моему, все ясно, точки над «i» поставлены. Единственное, на что я хотел бы обратить ваше внимание,— у советских консерваторов, у истеблишментарной Правой *никакой собственной альтернативы перестройке нет*. И, по причине ее брежневистской природы, быть не может. Она просто не в состоянии мобилизовать массы на спасение своих привилегий никаким другим способом, кроме как пойти на поклон к своим диссидентским братьям, к «ультра», к фашистам. Она использует их аргументы и поет с их голоса.

Неудивительно поэтому, что выступления некоторых высоких партийных чиновников звучать как эхо предвыборной платформы «ультра». Что они не умеют объяснить перестройку иначе, нежели «происками международной и отечественной мафии». Или «парламентско-журналистского кооперативного

лобби». Это я цитирую уже не представителя Православного национально-патриотического фронта, а первого секретаря Краснодарского крайкома партии И. К. Полозкова[1].

Еще менее удивительно, что Нине Андреевой, объявившей на весь мир, что она не может поступиться принципами (предположительно марксистскими), пришлось-таки ими поступиться, когда она появилась на трибуне в Москве бок о бок со сторонником монархической партии В. Солоухиным и другими «марксистами». Пассионария русской Правой не отмежевалась от их «патриотических» принципов. Как раз напротив, потребовала она изгнания из партии лидеров Центра — Горбачева, Яковлева и Шеварднадзе и пламенно призвала к укреплению «единства патриотических и социалистических сил России». Что же еще может это означать, кроме национал-социализма.

А Центр все надеется на консолидацию с Правой, игнорируя даже откровенную критику в свой адрес: «КПСС... фактически заняла оборонительно-соглашательскую позицию... шаг за шагом уступая блоку сепаратистов и «левых радикалов», уже готовых к расчленению Союза ССР и распродаже западным «партнерам» наших национальных богатств».

Центр открыто обвиняют в коллаборационизме с врагами народа, с «отечественной и международной мафией», в новом Мюнхене, в новом Версале, а он — подставляет левую щеку.

10

Что придает, однако, реальную силу русским национал-социалистам, ничем не отличается от того, что привело к власти немецких — экономическая разруха, депрессия, неслыханный со времен мировой войны товарный голод. Массы глубоко разочарованы в перестройке. Как и Веймарская республика, она не принесла им добра — лишь тяготы, очереди, унижение. И безнадежность. Нету света в конце их тоннеля. Нацисты, если на то пошло, были правы, когда говорили: «экономический кризис набирает обороты», а «государство не имеет реальной, тщательно выверенной программы предотвращения грозящего хаоса». Смутное время губительно для великой имперской державы, просыпающейся к политической модернизации.

Что касается русской истории, она не оставляет на этот счет ни малейших сомнений: в обоих предшествовавших случаях, когда провозглашалась в России конституционная монархия, будь то в XVII или в XX столетии, смутное время неизменно ее губило, не оставляло от нее камня на камне.

В условиях двухэлементной модели, в Восточной Европе прорыв к политической модернизации в ситуации острого кризиса, по-видимому, возможен. Там нет политически значимого третьего элемента — «ультра», которые могли бы воспользоваться разочарованием масс. По этой причине невозможен прорыв в ситуации кризиса в России. Здесь создание своего рода защитной оболочки, способной резко изменить настроение масс (и тем самым лишить русский национал-социализм массовой базы), должно *предшествовать* радикальной экономической реформе.

Предварительная программа, которую я привез с собой из Нью-Йорка в январе и которую Андрей Лапик в «Московском комсомольце» назвал «Предлагаю выход из кризиса», диктовалась именно логикой трехэлементной модели русской реформы: сначала погасить потребительский пожар (и тем самым нейтрализовать третий элемент), а затем резко реформировать экономику. Или, еще лучше, сделать сам процесс гашения пожара мощным стимулятором радикальной реформы.

Как резонно заметил на III Съезде депутатов СССР Н. Шмелев: «Нам нужен Президент не для того, чтобы давить голодные бунты, нам нужен Президент, чтобы как-то помочь сделать жизнь

[1] Статья А. Янова написана до Учредительного съезда компартии РСФСР.— Ред.

лучше». Только как сделать жизнь лучше, то есть радикально реформировать экономическую систему, *не доведя ситуацию до социального взрыва*? Как сделать ее лучше, памятуя, что, по словам депутата Н. Гольданского, «разгул страстей и анархия в стране, перенасыщенной ядерным и химическим оружием и сетью атомных электростанций, могут привести к катастрофе не только национального, но и всемирного масштаба»?

Мой вопрос состоял в следующем: можно ли предотвратить «голодные бунты», о которых говорил Н. Шмелев, и «национальную катастрофу», о которой говорил Н. Гольданский, опираясь только на собственные ресурсы, только на потенциал советской потребительской, пищевой, строительной индустрии? Я исходил из того, что это в принципе невозможно. Из того, что именно это и пыталась сделать экономическая администрация на протяжении долгих пяти лет и все ее попытки привели лишь к последовательному ухудшению ситуации, покуда не дошла она до предела, до того, что, по выражению депутата И. Дорохова, «советским людям становится страшно жить». Я исходил из того, что объясняются эти постоянные провалы экономической администрации не только робостью и неловкостью ее шагов, не только половинчатостью ее лишенной полета воображения политики, но и принципиальной неразрешимостью той *двойственной* задачи, которую она перед собой поставила: радикально реформировать экономику, опираясь на собственные силы,— в условиях трехэлементной модели реформы.

Так почему же, спрашивал я, не признать честно, что в таких условиях из кризиса таких масштабов своими силами не выкарабкаться? Почему не воспользоваться блестящим успехом советской внешней политики и не включить в перестройку гигантские потребительские ресурсы Запада (причем немедленно и в масштабах, которые дали бы правительству возможность выкупить у населения всю массу «горячих» денег и нейтрализовать бюджетный дефицит)? Почему не завалить все полки импортными товарами и не дать, наконец, людям возможность почувствовать, что перестройка — для них? Почему не провести реформу под щитом такой, если угодно, *товарной революции*, избавив себя (по крайней мере, на самое острое начальное ее десятилетие) от страха перед «голодными бунтами» и перед «разгулом страстей и анархии», чреватыми национальной катастрофой? Ведь при минимуме политического воображения вовсе не трудно убедить Запад в жизненной необходимости такого маневра «в стране, перенасыщенной ядерным и химическим оружием и сетью атомных электростанций». После Чернобыля — поверят. Ведь и нужно-то для такого маневра не более, чем согласие советского правительства на новое экономическое мышление — адекватное новому политическому мышлению. Я не сомневаюсь, что Запад пошел бы навстречу этому маневру, если бы советское правительство проявило инициативу. До сих пор оно ее не проявляет. Почему?

Я не получил ясного ответа на этот простой вопрос ни от кого из официальных (и неофициальных) лиц, с которыми встречался в Москве в январе. Так и уехал с пустыми руками. И, конечно же, не далее чем в марте мне пришлось быть свидетелем анекдотического конфуза в Вашингтоне. Лидер Демократического большинства в Палате представителей Ричард Гепхардт предложил чрезвычайную программу продовольственной помощи СССР. Самый сильный аргумент против него сводился к тому, что советское правительство ни о какой такой помощи никогда не заговаривало и, следовательно, в ней вовсе не нуждается. Чем же было Гепхардту крыть этот аргумент, если обезоружила его по сути позиция советского правительства? Мне тоже было очень не по себе, когда этот же вопрос задали мне недоумевающие — и влиятельные — доброжелатели перестройки в Нью-Йорке.

11

Я обещал затронуть еще две темы возможного диалога с советскими реформаторами. Обе они болезненны. Обе вытекают из той же трехэлементной модели. Обе способны затруднить, если не полностью исключить, участие в перестройке Запада, то есть разрушить до основания ту благоприятную ситуацию в мире, которая создана замечательным успехом нового политического мышления. Я имею в виду тему национальную вообще и еврейскую в частности.

Первой из них я касался уже в своем январском меморандуме «Запад и перестройка». Мне кажется, что нынешняя платформа правительства по национальному вопросу настолько же робка, лишена воображения и далека от нового политического мышления, как и его экономическая политика. Я не говорю уже о том, что идея Федерации, которой она вдохновляется, элементарно несовместима с правом республик на самоопределение вплоть до отделения, которое она признает тоже. Эта несовместимость чревата конфронтацией. 130 лет назад она привела к гражданской войне в США, когда южные штаты перепутали Федерацию с Конфедерацией. Только идея Конфедерации, как утверждал я в своем меморандуме, способна предотвратить аналогичный результат в СССР.

Конфедерация, легитимизирующая отделение, могла бы остановить бегство республик из Союза подобно тому, как разрушение Берлинской стены остановило панику в ГДР. Будь Конфедерация принята два года назад, она скорее всего предотвратила бы конфронтацию с Литвой. Разрушив до основания сталинскую имперскую систему (тоже, кстати, функционировавшую под псевдонимом федерации), включая архаическую разницу в статусе между союзными и автономными республиками, Конфедерация одним ударом завоевала бы на сторону перестройки двадцать нынешних автономий.

Она погасила бы в зародыше десятки тлеющих очагов потенциальных пожаров и вообще развязала бы центральному правительству руки для любого маневра. Вплоть до права Союза самому отделяться от республик, которых он не пожелает иметь в своем составе (кто знает, в новом свободном мире вполне может понадобиться и такое право).

В более широком политическом плане Конфедерация отрезала бы «ультра» от потенциально мощной социальной базы — в лице русских меньшинств в национальных республиках. Если иметь в виду неизбежность «войны на два фронта», вытекающей из трехэлементной модели реформы в России, советским реформаторам следовало бы рассмотреть эту тему серьезно. Достаточно вспомнить роковую роль, которую сыграли азербайджанские беженцы из Армении в армянской резне в Баку. Помимо всего прочего политическая кампания за радикальную реформу в национальном вопросе могла бы стать одним из сильнейших двигателей возрождения левоцентристской коалиции и почвой для открытого боя с «ультра», которого все равно не избежать. Вот почему я думаю, что новый Союзный договор должен был бы конструироваться на основе Конфедерации (а не сегодняшней официальной платформы по национальному вопросу).

Только, боюсь, что, как всякая радикальная реформа в России, введение Конфедерации потребует в качестве предварительного условия решительного перелома в настроении масс. Другими словами, потребуется тот самый щит «товарной революции», который все равно необходим для экономической реформы. Но разве это не еще один аргумент в пользу такой «революции»?

12

Не менее прямое отношение к трехэлементной модели имеет тема антисионизма (читай: антисемитизма) в России. В отличие от темы армянских или турецких погромов, она имеет основополагающее символическое значение для «ультра».

Когда Нина Андреева говорит о

«реакционных народах», Игорь Шафаревич о злокозненном «малом народе», подрывающем жизнеспособность «большого народа», а Василий Белов пишет роман о «происках Сатаны», они не имеют в виду армян или турок, они говорят о евреях. Когда союз за национально-пропорциональное представительство «Память» говорит о врагах отечества в своей официальной программе, он определяет их так: «Это — евреи, ассимилированные евреи (то есть поменявшие свою национальность) и породненные с евреями лица (полуевреи, четвертьевреи, женатые на еврейках и т. д.)». Численность этих подлежащих дискриминации из-за своего неарийского происхождения лиц программа определяет в «9,96 % от общей численности населения СССР».

Вдумайтесь в эти цифры. Речь идет по меньшей мере о 25 миллионах человек, то есть о третьей по численности национальной группе в стране (после русских и украинцев). А если добавить к этой цифре еще и назначенных евреями «русофобов», как, скажем, Александр Яковлев или Виталий Коротич (настоящая фамилия которого, по мнению авторов программы, Кэрэман), Анатолий Ананьев или Юрий Афанасьев (настоящая фамилия которого, как они считают, Шеензон), то численность врагов отечества возрастает до размеров неограниченных.

Если бы мы даже ничего не знали о политической ориентации «ультра», их беспощадный антисемитизм не оставил бы ни малейшего сомнения, кто есть кто в сегодняшней России. Ибо все без исключения люди, кого они считают или назначают евреями, поддерживают перестройку безоговорочно. Проблема лишь в том, поддерживает ли перестройка их? Мобилизует ли она на борьбу этот гигантский политический потенциал или стыдливо отворачивается, когда на глазах ее лидеров возрождается нацистский «Миф XX века» (и тем самым поддерживает идеологов фашистской контрперестройки)?

Как бы то ни было, политика замалчивания русского антисемитизма в ситуации, когда весь мир о нем кричит, не только контрпродуктивна, она беспрецедентно опасна. Если бы «ультра» удалось убедить в подлинности или хотя бы в правдоподобии этого мифа, по крайней мере, четверть или треть населения, которому и без того «становится страшно жить» (в особенности беженцев из мятежных республик), они вполне могли бы достичь критической массы, достаточной не только для захвата, но и для удержания власти. Во всяком случае именно еврейские погромы больше, нежели любое другое событие, способны послужить необратимой дезинтеграции.

Если вы согласны со мною в этом, то должны будете, я думаю, признать, что внимание, которое уделяется этой судьбоносной теме как властными органами, так и прессой (хотя она и делает в этой области много больше, нежели властные органы), совершенно неадекватно ее политическому значению. Ни Съезд, ни Верховный Совет, ни глава государства никогда ее серьезно не касались. Почему?

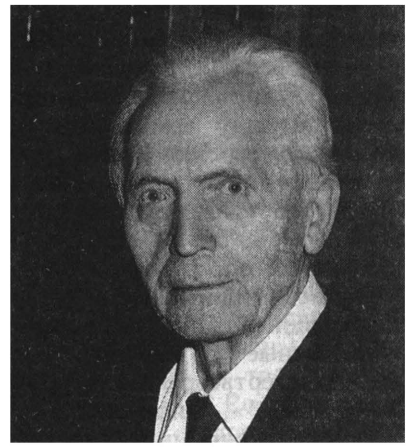
Я думаю, вы не удивитесь, что темы, предлагаемые здесь для обсуждения, всего лишь намечены пунктиром. Ведь это не более чем тезисы, предназначенные обратить ваше внимание на вопросы, которые покуда не стоят в центре советской дискуссии. Такие, например, как теоретическое определение перестройки и вообще роль в ней теории или как трехэлементная модель реформы в России и роль в ней «ультра»; как взаимоотношения Центра и Левой и стратегия укрепления левоцентристской коалиции или как формирование русского национал-социализма и необходимость щита «товарной революции» для его нейтрализации, как идея Конфедерации и еврейский вопрос в России.

Не стану утверждать, что все эти темы имеют равный вес на Западе, но некоторые из них таят в себе поистине взрывной политический потенциал. Во всяком случае без исчерпывающего ответа на них никакое сотрудничество в современном мире немыслимо. Перемирие возможно, мир — нет.

Нью-Йорк

И. Курганов

Победа меньшинства



Монополия на идеологию и, как следствие, тоталитаризм в истории не только породили политические стереотипы, но и сделали их устойчивыми, воспитали «нового человека» как составную часть «агрессивно-послушного большинства»[1].

Сегодня происходит процесс изменения подходов к изучению истории 1917 года, ведущую роль в котором должны играть академические институты. Научным советом по комплексной проблеме «История Великой Октябрьской социалистической революции» АН СССР издана, хотя и очень маленьким тиражом (10 000 экз.), программная книга «Россия. 1917 год. Выбор исторического пути» (М., 1989). В приложении к ней содержится «Комплексная программа исследований», в которой планируется и издание «небольшевистских» источников, и публикация портретов разных политических деятелей 1917 года. В таком подходе проявилась новая тенденция, которая развивается в ряде сборников («Историки отвечают на вопросы». М., 1988; «Историки спорят». М., 1989) и на международной конференции «Россия. СССР. Век XX» (1990).

Появилась недавно статья В. П. Булдакова и В. В. Кабанова «Военный коммунизм, идеология и общественное развитие» («Вопросы истории», 1990, № 3), в которой, в частности, пишется: «Военный коммунизм» породил милитаристский стиль руководства и образа мышления, что в 20-е годы подогревалось мнимой угрозой со стороны Запада. Наследие «военного коммунизма» проявлялось и в духовной сфере. Усиливалась привычка делить людей на «красных» и «белых». Искусственно нагнетался «классовый» антагонизм, навязывался «образ врага», культивировалась ненависть к нему. Подозрительность переполняла все поры общества».

Показательно, что эта статья опубликована в академическом журнале под рубрикой «История советского общества в новом освещении» и содержит в себе новую концепцию привлечения источников и историографии для исследования истории советского периода.

Кто и когда сможет написать мемуарную хронику «1990»? Какой механизм действия автор отыщет в глубине пестрого хаоса, каков будет его аналитический подход? Может быть, он рассмотрит нашу жизнь с позиции беглеца или «невозвращенца», изгоя или стороннего наблюдателя? Будет ли он профессиональным исследователем, предмет которого точен, научен и определяется словом «history», или его подход будет частным, личным, и его будет интересовать вопрос единичной судьбы, человеческой истории жизни — «story»? «Классовый подход и эмоции несовместимы», учили нас догматики, но почему тогда дети с такой неохотой читали учебники, но любили всегда слушать рассказы старших? Почему «точная» официальная история и

[1] Учебник «История КПСС» с 1958 по 1985 год выдержал 12 изданий, общий тираж которых составил около 5 000 000 экз.

историография «забывала» иногда целые разделы нашего прошлого, перелистывая их мимоходом, бормоча скороговоркой о «перегибах», «временных неудачах», «суровой необходимости», диктатуре, непримиримости, «развитом социализме» и т. д. Сейчас необходимо восстановление справедливости, восстановление всех цветов и красок отечественной истории.

И. А. Курганов родился в 1895 году в семье бедного крестьянина. Офицер царской армии в годы первой мировой войны. Был дважды арестован — в 1918 и 1921 годах. В 20-е годы заочно получил высшее экономическое образование. В 30-е — стал профессором, занимался научной и педагогической деятельностью в Ленинграде, пережил блокаду, потом оказался на Северном Кавказе. Затем, еще до окончания второй мировой войны эмигрировал на Запад. В США занимался публицистикой, историей Советской России. Умер в сентябре 1980 года. Написал книги: «Семья в СССР (1917—1967)», «Крестьянство СССР. Обзор социального положения крестьянства в связи с начатой в 1958 году перестройкой сельского хозяйства СССР», «Нации СССР и русский вопрос», «Женщины и коммунизм».

Первой публикацией работ И. Курганова в СССР были «Три цифры» (с сокращениями) — см. «Аргументы и факты», 1990, № 13, 19.

Текст статьи «Победа меньшинства» публикуется полностью, так как даже в случаях, когда трудно или невозможно согласиться с автором, мы считаем весьма интересными его рассуждения и выводы. Комментарии публикатора помещены в подстрочниках. Примечания И. Курганова (в тексте они отмечены цифрами в скобках) даются, как и в оригинале,— в конце статьи.

Предисловие, публикация и комментарии Елены Белоконь

Пятьдесят лет тому назад в России произошла коммунистическая революция, относительно которой на Западе и в СССР написаны монбланы научно-исследовательских и пропагандных работ. Мы отметим здесь только некоторые особенности этой революции, относящиеся в основном к политическому перевороту 1917 года, во многом определившему характер существующего в стране коммунистического режима.

Путь к политической власти

Напомним сначала, что к политическому перевороту, как к способу завоевания власти, Маркс, Энгельс и Ленин подходили не всегда и не во всем одинаково. Допускался, в частности, не только путь революционного восстания, но и парламентский путь к власти. Различия тут, коротко, сводились к следующему:

Революционный путь к власти. Общество, экономическую основу которого составляет частная собственность на средства производства, делится на классы и, прежде всего, на два основных класса: господствующий класс, владеющий средствами производства и при помощи их эксплуатирующий наемный труд, и эксплуатируемый класс, лишенный средств производства и вынужденный поэтому работать по найму. Прекратить связанную с этим эксплуатацию людей можно, говорит марксизм, только путем уничтожения частной собственности на средства производства и ликвидации господствующих классов. Но из истории известно, что господствующие классы никогда не уходят с исторической арены добровольно; их свергает революционный переворот, совершаемый эксплуатируемым классом. В капиталистическом обществе таким классом является рабочий класс, или пролетариат. Однако восемнадцатый и первая половина девятнадцатого века изобиловали революционными событиями в Европе — и все они не обеспечили пролетариату необходимой победы. Изучая эти события, Маркс и Энгельс пришли к заключению, что и впредь пролетарские революции в отдельных странах могут терпеть поражения, ибо экономически мир стал более или менее единым. Экономика любой страны в условиях международного разделения труда и мирового рынка в той или иной степени превратилась в составную часть общемировой капиталистической системы и зависит от нее, как часть от целого. Но это значит, что и господствующие классы отдельных стран тоже связаны между собой взаимными интересами и в случае пролетарской революции в от-

---

Эта статья представляет собой отрывок из вводной части книги И. Курганова «Семья в СССР (1917—1967)». Нью-Йорк, 1967.

дельной стране могут оказывать буржуазии этой страны необходимую поддержку для разгрома революции. Учитывая все это, Маркс и Энгельс пришли к общему стратегическому выводу: пролетарская революция может победить только в том случае, если она произойдет одновременно во всех или в большинстве цивилизованных стран, то есть она будет мировой революцией.

Иных взглядов придерживался Ленин. Если Маркс утверждал, что победа пролетарской революции в одной отдельно взятой стране невозможна, что она возможна только как одновременный удар во всех или в большинстве цивилизованных стран, то Ленин, наоборот, утверждал, что вследствие неравномерности развития капитализма победа революции возможна сначала в одной отдельно взятой стране, а единовременный удар во всех или в большинстве цивилизованных стран вообще невозможен.

> «Неравномерность экономического и политического развития,— говорил Ленин,— есть безусловный закон капитализма. Отсюда следует, что возможна победа социализма первоначально в немногих или даже в одной, отдельно взятой, капиталистической стране. Победивший пролетариат этой страны, экспроприировав капиталистов и организовав у себя социалистическое производство, встал бы *против* остального, капиталистического мира, привлекая к себе угнетенные классы других стран, поднимая в них восстание против капиталистов, выступая в случае необходимости даже, с военной силой...» (1).

Таким образом теория Ленина сводилась к тому, чтобы захватить власть сначала в одной стране, а затем из этой страны способствовать революции в других странах, помогая восставшему пролетариату этих стран в случае необходимости и военной силой.

Парламентский путь к власти. Маркс в полемике с Бакуниным говорил, что коммунистическая революция

> «...возможна только тогда, когда при капиталистическом производстве промышленный пролетариат занимает, по меньшей мере, значительное место в народной массе» (2—3).

Это «значительное» место пролетариата в народной массе цивилизованных стран обеспечивается самим ходом промышленного развития.

Но если пролетариат неизбежно составит почти всю или подавляющую часть нации, то естественно встает вопрос о необходимости и целесообразности революционного пути в борьбе пролетариата демократических стран. Основоположник марксизма в России Г. В. Плеханов отметил, например, что

> «...к концу своей жизни Энгельс значительно изменил свой взгляд на роль открытых восстаний в освободительной борьбе пролетариата. Между тем как в эпоху опубликования манифеста (1848) он и Маркс считали открытое восстание неизбежным условием победы рабочего класса, Энгельс к концу своей жизни признал, что при известных обстоятельствах легальный путь тоже может привести к победе, а на восстание стал смотреть, как на такой способ действия, который при современной технике военного дела сулит социалистам не победу, а жестокое поражение» (4).

И действительно, внимательно изучая работы Энгельса, легко заметить, что логика реальной жизни убедила его в бессмысленности коммунистического восстания там, как говорил Энгельс,

> «...где народное представительство сосредоточивает в своих руках всю власть, где конституционным путем можно сделать все, что угодно, если иметь за собой большинство народа» (5).

Следовательно, без пролетариата коммунистическая революция невозможна, а при наличии пролетариата, составляющего большинство народа, она не нужна.

Учитывая опыт коммунистического движения в современных демократических странах, XX съезд КПСС (1956) признал возможным наряду с революционным путем парламентский путь к власти.

Рабочий класс, говорится в резолюции XX съезда Коммунистической партии, имеет возможность

> «завоевать прочное большинство в парламенте и превратить его из органа буржуазной демократии в орудие действительной народной воли» (6),—

то есть в орудие коммунистической партии.

Диктатура пролетариата. Однако каким бы путем коммунистическая партия ни пришла к власти, революционным или парламентским, все равно она осуществляет свою власть только в форме диктатуры, условно называемой диктатурой пролетариата. Это неизбежно.

Маркс подчеркивал:

«Между капиталистическим и коммунистическим обществом лежит период революционного превращения первого во второе. Этому периоду соответствует и политический переходный период, и государство этого периода не может быть ничем иным, кроме как *революционной диктатурой пролетариата*» (7).

Завоевав политическую власть, партия неизбежно начинает революционное превращение капиталистического общества в коммунистическое, то есть радикальную перестройку всей общественной жизни народа, и она не может этого делать никаким иным путем, как только путем диктатуры. Поэтому XX съезд партии специально подчеркнул:

«...каковы бы ни были конкретные условия развития социалистической революции, общей для всех народов закономерностью является установление диктатуры пролетариата» (8).

И это понятно. Завоевание политической власти — только начало коммунистической революции. Наиболее острое и болезненное развитие коммунистическая революция получает в ходе последующей коренной перестройки всего общества, перестройки всей политической, экономической и культурной жизни народа. Это и показал опыт России — СССР (9).

Победа меньшинства. В России начало коммунистической революции было положено политическим переворотом, совершенным в 1917 году под руководством коммунистической партии незначительным меньшинством населения.

В 1917 году население России составляло 143 500 000 человек[1]. В коммунистической партии к началу 1917 года было примерно 5000 человек[2], из них ведущей интеллигенции[3] (в частности эмигрантов) несколько сот человек (10). Таким образом, переворот был организован крайне небольшой группой людей[4].

Но переворот был проведен именем рабочего класса России и при существенной его поддержке. Однако и рабочий класс составлял тогда сравнительно небольшую величину. Промышленных рабочих было всего 3 536 000 человек, то есть 2,5 процента, а вместе с семьями примерно 8 процентов общего состава населения, причем далеко не все рабочие поддерживали коммунистическую партию, а в некоторых районах (Ижевский, Воткинский) все рабочие поголовно выступали против коммунистической партии, с оружием в руках[5]. И тем не менее организованное коммунистическое меньшинство в восстании 1917 года победило (11).

---

[1] По БСЭ приводятся следующие сведения о численности населения России: 1900 год — 132 млн., 1920 год — 158 млн. (т. 17, с. 287), 1913 год — 159,2 млн. (т. 24, ч. 2 — СССР, с. 14).

Источник общей цифры — 143 500 000 человек — в этой работе И. Курганов не указывает, однако в других своих работах он приводит подробные выкладки (см., например: «Демографическая катастрофа».— «Новое русское слово», 1965, 5 декабря и др.) И. Курганов опирается на цифры ЦСУ, а также на расчеты западных демографов и историков. Вопрос остается невыясненным и по настоящее время (см.: «Аргументы и факты», 1990, № 13, 19).

[2] Численность членов КПСС в настоящее время приводится исследователями следующая: 1917, март — 240 тыс., 1917, октябрь — 350 тыс., 1920 год — 612 тыс.— «КПСС». Справочник (КПСС в цифрах). М., 1983, с. 437. Примерно такие же данные приводятся в книге А. А. Соловьева «Съезды и конференции КПСС». Справочник, изд. 2-е. М., 1986, с. 103.

[3] Ссылка на сведения о численности интеллигенции отсутствует. В СССР на эту тему имеются специальные исследования В. Л. Соскина, П. П. Амелина, В. Р. Лейкиной-Свирской, С. А. Федюкина. Не учтено также студенчество как обширная часть интеллигенции.

[4] И. Курганов не пишет здесь о других партиях — их роль и степень участия в революции до сих пор изучены недостаточно (см., например, выступление историка В. И. Злоказова об оценке роли меньшевиков и эсеров: «Россия. 1917 год...». М., 1989, с. 200—205).

[5] Эти события происходили позже, в 1918 году. См. кн.: «Борьба ленинской партии против национализма за интернационализм». М., Политиздат, 1982, тираж 50 тыс. экземпляров. Фактографическая и хронологическая канва истории национальных отношений в ней выдерживается, хотя безусловно ясно, что обилие цитат из «труда» Л. И. Брежнева «Ленинским курсом» не помогает раскрытию темы в разделах, которые интересно по названиям соотнести с нашей действительностью: «Деятельность партии по интернациональному сплочению трудящихся в борьбе за победу социалистической революции»; «Крах националистической контрреволюции. Сплочение народов под знаменем интернационализма»; «Осуществление Коммунистической партией принципа интернационализма в партийном и советском строительстве»; «Преодоление националистических тенденций в процессе создания и развития экономики советских республик»; «Осуществление идей интернационализма и преодоления националистических проявлений в культурном строительстве» — и это ведь еще не весь «застойный» набор штампов из «национально-интернационального» раздела». Ср.: Кобзев И. С красным флагом против красных.— «Огонек», 1990, № 30.

Конечно, революционные восстания всегда или чаще всего производятся политически активным меньшинством, при безразличном отношении или пассивном сочувствии большинства народа. Но коммунистическая партия не имела и пассивного сочувствия большинства народа. Выборы во Всероссийское Учредительное собрание, произведенные в условиях уже коммунистической власти 12—25 ноября 1917 года, но по инструкциям, разработанным еще при демократическом Временном правительстве Керенского, предусматривавшем строгое соблюдение принципов подлинной демократии, дали, например, следующие результаты: из 715 депутатских мест в Учредительном собрании получили[6] (12):

Социалисты-революционеры	412 мест или	57,6 %
Коммунисты (с-д большевики)	183 —»—	25,6 %
Прочие партии	120 —»—	16,8 %[7]

Таким образом коммунистической партии могла сочувствовать только четвертая часть населения. Учитывая это, коммунистам, казалось бы, надо было подчиниться воле народа и передать захваченную ими перед выборами политическую власть правительству, назначенному законно избранным Учредительным собранием, либо им оставалось властвовать с помощью насилия. Коммунисты избрали второй путь: они разогнали Учредительное собрание и организовали свою власть в форме диктатуры пролетариата. Конечно, народ не остался равнодушным к узурпации политической власти и оказал диктатуре активное сопротивление.

Мятежи и восстания народа. Сопротивление народа проявилось прежде всего в огромном количестве восстаний. Наиболее крупные из этих восстаний широко известны в СССР и на Западе. Чаще всего в печати упоминаются: Ярославское восстание, восстание ижевских и воткинских рабочих, сибирские восстания, поволжские восстания (Казань, Рыбинск, Астрахань), Кронштадтское восстание, Тамбовское восстание и другие, скрыть которые было невозможно. Но кроме них были сотни (подчеркиваем: сотни) восстаний, которые в России и на Западе остались неизвестными.

Как видим, народ отнюдь не безмолвствовал; он восставал против коммунизма с оружием в руках, но его восстания были, как правило, стихийными, разрозненными и слабо вооруженными. Партия подавляла их, пользуясь для этого специальными воинскими частями, составленными главным образом из латышей, китайцев, немцев, мадьяр и т. д. (13).

Гражданская война. Одновременно развернулась и ожесточенная гражданская война, продолжавшаяся с 1918 по 1920 год. О масштабах и кровопролитности гражданской войны можно судить по следующим официальным материалам[8]:

Население России в 1913 году было	139,3 млн. чел.	или	100 %
в 1917 —»—	143,5 —»—		103 %
в 1920 —»—	136,8 —»—		98 %

Как видим, революция и гражданская война за 1917—1920 годы принесли народу значительно больше людских потерь, чем первая мировая война[9]. Таково было сопротивление народа меньшинству, то есть большевикам, боровшимся за коммунизм. И тем не менее это меньшинство победило. В связи с этим в «Истории КПСС» подчеркивается:

> «В ходе революции большевики разоблачили изменников делу рабочего класса — оппортунистов, утверждавших, что пролетариат может взять и удержать власть лишь там, где он составляет большинство населения» (14).

То есть большевики доказали, что власть может захватить и меньшинство.

Таким образом коммунистическая революция произошла не в большинстве индустриальных стран одновременно, как предполагал Маркс, а в одной отдельно взятой стране. Она была совершена не парламентским путем, как предполагал к концу своей жизни Энгельс, а путем восстания. Страна, в которой произошла революция, оказалась не промышленной, как предполагали Маркс и Энгельс, а аграрной. Пролетариат в этой стране составлял не большинство населения, как предполагали Маркс и Энгельс, а незначи-

---

[6] Новые данные об этом приводятся в ряде новых публикаций: «Российская конституанта».— «Родина», 1989, № 3, с. 20—30; Гаврилов Ю. Воля народа? (Почему не состоялось Учредительное собрание).— «Огонек», 1990, № 11, с. 21—24.

[7] Охват населения выборами не указан.

[8] Источник сведений не указан.

[9] В настоящее время эти данные еще не опубликованы нашими историками, хотя ряд работ находится в печати. И. Курганов в своих работах в число потерь включает неродившихся, эмигрировавших наряду с погибшими; слова «большинство» и «меньшинство» в контексте данной публикации представляют интерес как «+» и «—» в оценке объекта.

тельное меньшинство. Наконец, большинство населения отнюдь не поддерживало коммунистическую революцию, а наоборот, боролось против нее. В этом и состоят некоторые особенности коммунистической революции в России.

Чем же тогда объясняется победа этого меньшинства?

Причины, определившие победу

В «Истории ВКП(б)» указываются следующие основные причины, обеспечившие победу большевиков в октябре 1917 года: а) слабость и политическая неопытность русской буржуазии; б) поддержка большевиков рабочим классом; в) поддержка крестьянской беднотой; г) опытность в политических боях коммунистической партии и д) невмешательство Запада, скованного продолжающейся войной. Эти причины повторяются и в современных изданиях «Истории КПСС»[10] (15). Все эти причины несомненно имели свое значение, особенно неопытность и разброд среди противников коммунизма в России, в частности, среди политической интеллигенции, а также политическое невежество и разброд среди руководителей западных стран (16). Но, с нашей точки зрения, особое значение для победы коммунизма имели три фактора: пропаганда, террор и стравливание противников.

Пропаганда. В общественной жизни нашего века огромное значение имеет пропаганда, а пропаганда в ходе революционных событий имеет не только огромное, но и решающее значение. Понятно, что в условиях послефевральской демократической России коммунистическая партия использовала свободу и прежде всего развернула пропаганду. Пропаганда велась под лозунгами: а) мир без аннексий и контрибуций; б) вся помещичья земля крестьянам; в) все фабрики под контроль рабочих; г) всем нациям право на самоопределение и д) вся власть советам рабочих и крестьянских депутатов. Переворот был совершен, и после переворота все эти лозунги оказались, в сущности, фальшивыми. Например: мир с немцами был заключен, но это был, по выражению Ленина, «похабный мир», с огромными аннексиями и контрибуциями. От России было аннексировано 150 тысяч квадратных километров территории. Немцы оккупировали также большую часть Белоруссии и всю Украину. На Россию были возложены огромные финансово-экономические обязательства и кроме того 5 миллиардов золотых марок контрибуции. Лишь военный разгром Германии западными странами и революция в самой Германии 1918 года освободили Россию от этого похабного мира. Но и похабный мир не дал народу мирной передышки: почти сразу после переворота началась еще более страшная, более разрушительная и более изнурительная гражданская война.

Земля помещиков была конфискована и передана крестьянам, но в дальнейшем она отошла к колхозам, а сами крестьяне были превращены в рабочих колхозников, лишенных собственной земли.

Рабочий контроль на фабриках был введен, но вскоре фабрики были национализированы и рабочие превратились в «хозяев», которых партия за пятнадцатиминутное опоздание на работу долгое время сажала в тюрьму[11] и которые даже через 50 лет зарабатывают в четыре раза меньше, чем рабочие в США.

Нации получили формальное право на самоопределение, но фактическое определение судьбы наций осталось за партией и никакого права на *само*определение по существу не оказалось[12].

Система советов была организована, но вся власть осталась в руках партии, а советы превратились в ширму партийной власти, причем партийная власть получила условное название советской власти.

Но до переворота все эти лозунги в борьбе коммунистов за власть имели огромное значение. Пользуясь ими, коммунисты развернули пропаганду в неслыханных масштабах. Партия росла не по дням, а по часам. В каждый город, уезд, волость, село, в каждую крупную воинскую часть, на каждую фабрику, завод, учреждение и предприятие команди-

---

[10] Ср.: «КПСС». Справочник, изд 5-е. М., 1983, с. 124—126.

[11] Указ об опозданиях — июнь 1940 года. См.: Хлевнюк О. 26 июня 1940 г.: иллюзии и реальности администрирования.— «Коммунист», 1989, № 9, с. 86—96 (работа указана О. Ю. Шамаевой, которую автор комментариев благодарит за уточнение).

[12] Трудно удержаться от комментария эмоционального: самоопределение в тексте выделено, но не произносится ли теперь эта мысль, высказанная И. Кургановым (антикоммунистом и пр., пр.), вслух с трибун народных парламентов страны?

ровались докладчики, инструкторы и пропагандисты для организации местных коммунистических ячеек и развертывания пропаганды местными силами. В помощь пропагандистам огромными тиражами издавалась[13] пропагандная литература и многочисленные газеты (17).

Пропаганда непрерывно и быстро увеличивалась, она росла, как пожар в степи. И все это происходило, когда коммунисты еще не были у власти и когда они не имели в своем распоряжении государственных средств. На какие же средства велась эта пропаганда и существовал сказочно разрастающийся аппарат коммунистической партии в России?

В 1921 году крупнейший идеолог и руководитель немецкой социал-демократии и вождь Второго интернационала Эдуард Бернштейн выступил в газете «Форвертс» с заявлением, что

> «Ленин и его товарищи получили от кайзеровской Германии крупные суммы на ведение в России своей разрушительной агитации. Я знал об этом еще в декабре 1917 года. Сейчас из абсолютно заслуживающих доверия источников я узнал, что речь шла о большой, почти невероятной сумме, о сумме, превышающей 50 миллионов золотых марок».

Несмотря на огромный авторитет и безукоризненную репутацию Бернштейна, сообщенный им факт многим казался невероятным. Но в конце второй мировой войны англичане захватили в районе Гарца эвакуированный из Берлина архив Германского министерства иностранных дел. Подлинные документы этого архива с абсолютной достоверностью подтвердили все, что говорил Бернштейн. Архив был тщательно изучен, часть документов была опубликована в печати, а в 1958 году, в издании Оксфордского университета, появилась на английском языке книга Зимана «Германия и революция в России, 1915—1918. Документы из архива Германского министерства иностранных дел» (Лондон, 1958). В связи с этой и другими публикациями теперь ни у кого в мире не вызывает никакого сомнения, что Бернштейн, в свое время получивший информацию от германского посла в Дании графа Брокдорф-Ранцау, стоявшего в центре операций, связанных с финансированием коммунистов, был совершенно прав. Действительно, десятки миллионов золотом немцы дали коммунистам для подрыва России изнутри путем коммунистической пропаганды. Широко развернутая пропаганда и была одной из основных причин победы коммунизма в октябре 1917 года, а полученные от немцев деньги — предпосылкой похабного Брестского мира с ними (18).

Террор. Коммунистическая партия по сравнению с другими партиями имела значительные преимущества в пропаганде (финансовая база, безответственные лозунги) — и тем не менее выборы в Учредительное собрание показали, что три четверти населения не поддерживают коммунистов. Коммунисты имели частичную поддержку главным образом в крупных городах, и поэтому партия смогла захватить политическую власть. Но трудность заключалась в том, чтобы удержать эту власть. Власть меньшинства над большинством можно удержать только путем диктатуры, основным элементом которой является террор. Понимая это, Ленин сразу же организовал мощный аппарат партийного террора — ЧК, систему заложничества и затем лагеря принудительных работ (19). О терроре отметим тут следующее: красный террор — это, во-первых, массовый или массовидный террор. 26 июня 1918 года Ленин писал Зиновьеву в Петроград:

> «Время архивоенное. Надо поощрять энергию и массовидность террора против контрреволюционеров, и особенно в Питере, пример коего *решает*» (20).

В соответствии с этим 5 сентября 1918 года был издан декрет о массовом терроре.

Во-вторых, это классовый террор, направленный на репрессирование людей за принадлежность их к определенным классам. Известный чекист Лацис, обращаясь к своим коллегам, писал в газете «Красный террор» за 1 ноября 1918 года:

> «Мы уничтожаем не единицы, а буржуазию как класс. Не заботьтесь при следствии о доказательствах преступной деятельности или о показаниях обвиняемых. Их судьба определяется тем, к какому классу они принадлежат» (21).

В-третьих, это — террор превентивный, репрессирующий не только за прошлое и настоящее, но и за будущее, репрессирующий так называемых потенциальных врагов партии, тех, кому партия по тем или иным причинам доверять не может.

Стравливание противников. Террор обеспечивает сохранение власти меньшинства, но примененный против большинства огульно он может объединить большинство и привести

[13] Нельзя не обратить внимание на употребление глагола в прошедшем времени. Приведем хотя бы один пример. См.: «Ленинское идейно-теоретические наследие и перестройка» (учебное пособие). М., 1989. Тираж — 100 тыс. Думаю, что проблема бумажного дефицита не стояла остро для этого издания.

меньшинство к гибели. В прошлом англичане с успехом использовали в своей внешней политике: «Разделяй и властвуй». Отлично это зная, коммунисты применяли этот метод не только во внешней, но и во внутренней политике.

Понятно, партия не могла рассчитывать на длительную поддержку крестьянства, составлявшего 82 процента населения России, и тем более на поддержку дворянства и буржуазии. Партия могла захватить власть, но чтобы удержать ее, она должна была перестроить все общество и таким образом обеспечить себе социальную опору в народе. Поэтому еще до революции Ленин наметил тактику перестройки общества, заключающуюся в том, чтобы, разделяя и натравляя один класс на другой и нейтрализуя при этом промежуточные классы, ликвидировать старые классы последовательными этапами. На первом этапе партия выступает вместе со всем крестьянством *против дворянства,* при нейтрализации буржуазии. На втором этапе партия выступает вместе с трудовым крестьянством (с бедняками и середняками) *против буржуазии,* при нейтрализации зажиточных крестьян или кулаков. На третьем этапе партия выступает вместе с беднейшим крестьянством *против зажиточных крестьян,* при нейтрализации середняков. И в заключение партия проводит коллективизацию *бедняков и середняков* и превращает их в сельскохозяйственных рабочих. Таким образом заканчивается ликвидация всех старых классов. Примерно так и развивались события. В февральскую демократическую революцию был ликвидирован царизм и дворянство потеряло свои позиции. В октябрьскую коммунистическую революцию был ликвидирован капитализм — тогда потеряла свои позиции буржуазия. В колхозно-сталинскую революцию был ликвидирован крестьянский строй — крестьяне потеряли свои позиции.

Разделяя народ на классы, натравливая при помощи пропаганды один класс на другой и ликвидируя при помощи террора один класс за другим, партия отводила от себя гнев народа, так как делала это как бы руками народа. Так было преобразовано все общество. И если прежнее общество не обеспечивало партии достаточной поддержки, то, преобразуя это общество, партия стремится построить новое общество и таким образом создать себе прочную социальную базу.

Политика разделения противников проводилась партией не только в отношении отдельных классов и слоев населения, но и народов России. Так, восстание против коммунизма одних народов, как правило, подавлялось силами других[14]. Кроме того, на стороне коммунистов и антикоммунистов были люди многих наций, причем на стороне коммунистов были не только люди многих наций России, но и люди многих наций других стран, оказавшиеся в России либо в качестве рабочих (китайцы), либо в качестве военнопленных. Коммунисты развернули среди них усиленную пропаганду и после пропагандной обработки сформировали из них национальные воинские части[15]. Эти части оказались самыми дисциплинированными, самыми преданными коммунизму воинскими частями. Все наиболее ответственные функции во время революции (охрана вождей, подавление мятежей и восстаний, массовый террор), все наиболее ответственные участки и решающие бои в гражданской войне выигрывались именно этими нерусскими частями. Численность этих частей (латышских, эстонских, литовских, польских, венгерских, немецких, чешских, китайских и других) составляла примерно 300 000 человек (22), но, как подчеркивалось на XII съезде партии, они сыграли в победе коммунизма не только огромную, но и решающую роль. Журнал «Коммунист», говоря, например, о роли латышских частей, подчеркивал, что латыши

> «... не только сразу без колебаний перешли на сторону Советской власти, но и активно, с оружием в руках, плечом к плечу с революционными воинами других народов двинулись на ее защиту... участие в подавлении контрреволюционного выступления генерала Каледина на Дону, левоэсэровских мятежей в Москве и Ярославле, охрана советского правительства в Смольном и Кремле, бои с чехословацкими мятежниками у Казани, с войсками генерала Краснова на Дону, адмирала Колчака на Востоке, участие в разгроме отборной группировки деникинской армии под Орлом, частей генерала Юденича, наступающих на Петроград, бои на знаменитом Каховском плацдарме против генерала Врангеля, штурм Перекопа и освобождение Крыма, борьба против банд Махно — таковы основные вехи славного боевого пути, пройденного латышскими полками» (23).

---

[14] Хотя такой способ подавления народов известен еще со времени существования рабовладельческих государств, мы отметим лишь безусловную спорность следующего далее раздела, недостаточность фактографической аргументации и неразработанность проблемы в отечественной историографии.

[15] Показателен в связи с этим вопрос в книге «История КПСС в вопросах и ответах»: «Существует ли понятие «политическая армия социалистической революции»? Какие слои трудящихся входили в нее в период Великого Октября?» (М., 1987, с. 119—123).

Так подавляли народные восстания и мятежи против коммунизма, так охраняли вождей коммунизма, так выполняли основные функции террористического аппарата партии — ЧК — и так бились за коммунистическую власть абсолютно на всех решающих участках гражданской войны организованные коммунистами части латышей, венгров, поляков, чехов, китайцев и других наций.

Таковы причины, во многом определившие собой победу меньшинства над большинством, победу коммунизма.

Примечания

(1) Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 354.

(2—3) Цит. по: Теодорович И. К. Маркс и революционное движение в России.— «Каторга и ссылка». М., 1933, с. 64.

(4) Плеханов Г. Предисловие к Манифесту Коммунистической партии. Женева, 1900, с. 76.

(5) Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 16, с. 108.

(6) «Резолюция XX съезда Коммунистической партии Советского Союза». М., 1956, с. 10—11.

(7) Маркс К., Энгельс Ф. Избр. произв., т. 2; Маркс К. Критика Готской программы. М., 1952, с. 23. Заметим, что в свое время Бакунин, полемизируя с Марксом, говорил, что диктатура пролетариата «будет не чем иным, как деспотическим господством над народными массами... начальников коммунистической партии». Как показала жизнь, диктатура партии неизбежно сводится к диктатуре ее руководства, а диктатура этого руководства к личной диктатуре вождя партии. Поэтому Ленин говорил, что «...социалистический демократизм единоличию и диктатуре нисколько не противоречит, что волю класса иногда осуществляет диктатор, который иногда один более сделает...». См.: Ленин В. И. Собр. соч., 1923, т. 17, с. 89 или Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 272—273.

(8) Дается в формулировке «Курса политической экономии», под ред. Н. А. Цагалова, т. 2 («Социализм»). М., 1963, с. 18.

(9) На XXIII съезде партии «диктатура пролетариата» была отменена, но отменено то, чего не было: диктатурой пролетариата называлась в СССР диктатура партии. Диктатура партии сохраняется и сейчас, поскольку сохраняется однопартийная система.

(10) Цифра 5 000 — не случайна. Д. Ю. Далин, исследователь вдумчивый, в своей книге «После войн и революций» (Берлин, 1922) говорил, что коммунистическая партия вступила в революцию, имея в своем составе «безусловно не более пяти-десяти тысяч чел.». На XI съезде партии Г. Зиновьев в своем докладе «Об укреплении партии» сделал на книгу Далина ссылку и заявил: «Действительно, наша партия вступила в революцию, по количеству будучи очень небольшой»,— но она быстро росла. Она «имела 5 000, потом 50 000, а потом, через 4 года, 500 000» (XI съезд РКП(б). Стеногр. отчет. М., 1922, с. 363). Об этом говорится и в книге Н. Н. Рутыча «КПСС у власти», изд. «Посев», 1960, с. 25—28.

(11) Через год в «Правде» была напечатана речь Сталина, посвященная годовщине Октябрьской революции. Сталин писал: «Вся работа по практической организации восстания проходила под непосредственным руководством Председателя Петроградского совета товарища Троцкого. Можно с уверенностью сказать, что быстрым переходом гарнизона на сторону Советов и умелой постановкой работы Военно-революционного комитета партия обязана прежде всего и главным образом товарищу Троцкому» («Правда», 1918, 6 ноября).

(12) См.: «История СССР». М., 1958, с. 110. Другие источники подтверждают эти цифры. В книге проф. Оливера Генри Радки «Выборы во Всероссийское Учредительное собрание в 1917 году», изданной Гарвардским университетом, приводятся цифры поданных голосов. Всего было подано 41,7 млн. голосов, из них за эсэров — 17,1 млн., за коммунистов 9,8 млн. Работа Радки была просмотрена проф. Карповичем, быв. председателем Учредительного собрания В. Черновым, быв. секретарем Учредительного собрания М. Вишняком и приводится Д. Шубом, как наиболее достоверная (см.: «Новое русское слово», 1965, 20 ноября). Заметим, что до революции, в четвертой Государственной Думе, из 450 депутатских мест коммунисты (большевики) имели сначала 6 мест, а после удаления коммуниста Малиновского, оказавшегося агентом царской полиции, всего 5 мест.

(13) См.: Курганов И. Нации СССР и русский вопрос, 1961, с. 174—179.

(14) «История Коммунистической партии Советского Союза». М., 1960, с. 239.

(15) «История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)». М., 1950, с. 202—204. В «Истории КПСС» 1960 года повторяются те же причины, за исключением западного невмешательства.

(16) Польский писатель Иосиф Мацкевич привел материал, характеризующий национальную ограниченность маршала Пилсудского, который боролся с красными, но врагом номер один считал белых. Пилсудский ограничивал свою борьбу с красными, чтобы не дать победы белым, не понимая, что победа

красных над белыми в настоящем ведет к поражению Польши в будущем, поскольку коммунизм не национальное, а интернациональное явление. Впрочем, многие руководители западных государств считали коммунистов как бы «разборщиками русского дома» и в интересах своих наций радовались разрушению России.

(17) См.: «КПСС». Справочник. М., 1965, с. 131.

(18) Организация финансирования коммунистов немцами* началась с переговоров Парвуса в 1915 году. Уже 6 июля 1915 года германский министр иностранных дел писал в имперское казначейство: «Пять миллионов требуются нам на содействие революционной пропаганде в России... Поскольку этот расход не может быть покрыт из сумм, находящихся в нашем распоряжении, я запрашиваю Ваше Превосходительство о переводе их в мое распоряжение на основании 6 параграфа закона о чрезвычайном бюджете» (см. упомянутую в тексте книгу Зимана, с. 3—4. Документы цитируются в переводе Н. Рутыча в его книге «КПСС у власти».) Эмигрантский центр коммунистов во главе с Лениным был тогда в Швейцарии. Германский посол в Швейцарии Ромберг 8 мая 1916 года посылает отчет Кескюла о расходах на «русскую пропаганду» и пишет, что Кескюл «... поддерживает *чрезвычайно полезный для нас контакт с Лениным и передал нам содержание рапортов, посланных Ленину тайными агентами Ленина из России*» (там же, с. 17). В феврале 1917 года в России произошла демократическая революция. Ленин и его группа обратились 4 апреля к немцам с просьбой перебросить их в Россию. Дело было сложное и рассматривалось в главной квартире кайзера. 10 апреля в Министерство иностранных дел поступила из главной квартиры телефонограмма: «Его Императорское Величество Кайзер предложил сегодня за завтраком, что... в случае если русским будет отказано во въезде в Швецию, Верховное Командование армии будет готово перебросить их в Россию через германские линии» (там же, с. 45). Уже 16 апреля Ленин был в России и на Финляндском вокзале выступил с лозунгом: «Да здравствует социалистическая революция», а через несколько дней дал т. н. «апрельские тезисы». В связи с этим Главная квартира германской армии телеграфировала Министерству иностранных дел: «Въезд Ленина в Россию произошел успешно. Он работает точно так, как бы мы желали» (там же, с. 51). С приездом Ленина в Россию финансирование усилилось. Связи коммунистов с немцами шли через Берн и Стокгольм. 21 мая 1917 года из Берлина с восторгом сообщается в Берн: «Ленинская пропаганда мира неуклонно растет, и его газета «Правда» достигла тиража 300 000» (там же, с. 61). Финансирование коммунистов кайзеровской Германией продолжалось некоторое время и после Октябрьской революции. Так, например, 9 ноября германский министр иностранных дел обратился к министру финансов: «... я имею честь запросить Ваше Превосходительство о передаче в распоряжение Министерства иностранных дел сумму в 15 миллионов марок для употребления на политическую пропаганду в России» (там же, с. 75). Сумма 15 млн. была отпущена 10 ноября. Таковы лишь некоторые документы из архива Министерства иностранных дел императорской Германии**. Более подробно см.: «Germany and the Revolution in Russia 1915—1918. Documents from the Archives of the German Foreign ministry». Ed. by Z. A. B. Zemann, Oxf. Univ. Press, London, 1958; а также: Рутыч Н. КПСС у власти; Мельгунов С. П. Золотой ключик большевиков. Париж, 1940.

(19) Декрет «О лагерях принудительных работ» опубликован в газете «Известия» за 15 апреля 1919 года и в «Собрании Узаконений», 1919, № 12, с. 124, затем он вошел в «Сборник декретов за 1919 год». М., 1920, с. 80—81***.

(20) Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 50, с. 106.

(21) Цит. по журналу «Часовой», 1965, № 2 (ред. В. В. Орехов)****.

Заметим, что понятие «буржуазия» трактуется в СССР очень широко: так, все политические партии, кроме коммунистической, считаются буржуазными. Работники социалистических партий, а также общественные деятели левого, попутнического толка ликвидировались в первую очередь. И чем левее, тем скорее. Коммунисты полагали, что за правыми народ уже не пойдет, а за левыми народ может пойти. Поэтому левые опаснее и их надо ликвидировать основательнее.

(22) Цифры, фактические данные, а также существенные соображения по этому вопросу приводятся в «Новом русском слове» в статьях Ю. Сречинского (1961, 20 августа; 1965, 17 июля; 1966, 29 мая; 1966, 5 июня; 1966, 12 июня), В. Павловича (1960, 24 мая; 1961, 20 августа), А. Битенбиндера (1966, 30 июля) и др.

(23) Журнал «Коммунист», 1965, № 9, с. 14.

---

* Начиная с 11 июня 1917 года, когда был сделан доклад Церетели, периодически и в нашей стране и за рубежом этот сюжет возникает как легендарное известие.

** Ссылки на фонды архива МИДа Германии нет.

*** Инструкция Президиума ВЦИК о лагерях принудительных работ от 12 мая 1919 года. Декреты Советской власти, т. 5, с. 174—181. В этом издании дата публикации в «Правде» и «Известиях» указана 17 мая 1919 года.

**** Ср. с текстом «Красного террора»: «Мы уже не боремся против отдельных личностей, мы уничтожаем буржуазию как класс [...]. Не ищите в деле обвинительных улик о том, восстал ли он против Совета оружием или словом. Первым долгом вы должны его спросить, к какому классу он принадлежит...». См. также: Мельгунов С. П. Красный террор в России. 1918—1933. М., 1990.

Д. С. Мережковский

Грядущий Хам[1]

В этом и в следующем номерах журнала мы печатаем статьи Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865—1941), опубликованные в 1905—1916 годах.

I

«Мещанство победит и должно победить», пишет Герцен в 1864-м году в статье «Концы и начала».— «Да, любезный друг, пора прийти к спокойному и смиренному сознанию, что *мещанство окончательная форма западной цивилизации*».

Трудно заподозрить Герцена в нелюбви к Европе. Ведь это именно один из тех русских людей, у которых, по выражению Достоевского, «две родины: наша Русь и Европа». Может быть, он сам не знал, кого любить больше — Россию или Европу. Подобно другу своему Бакунину, он был убежден, что последнее освобождение есть дело не какого-либо одного народа, а всех народов вместе, всего человечества, и что народ может освободиться окончательно, только отрекаясь от своей национальной обособленности и входя в круг всечеловеческой жизни. «Всечеловечество», которое у Пушкина было этическим созерцанием, у Герцена, первого из русских людей становится жизненным действием, подвигом. Он пожертвовал не отвлеченно, а реально своей любви к Европе своей любовью к России. Для Европы сделался вечным изгнанником, жил для нее и готов был умереть за нее. В минуты уныния и разочарования жалел, что не взял ружья, которое предлагал ему один работник, во время революции 1848 года в Париже и не умер на баррикадах. Ежели такой человек усомнился в Европе, то не потому, что мало, а потому, что слишком верил в нее. И когда он произносит свой приговор: «я вижу неминуемую гибель старой Европы и не жалею ничего из существующего», когда утверждает, что в дверях старого мира — «не Катилина, а смерть», и на лбу его цицероновское: «viverunt»[2],— то можно не принимать этого приговора,— я лично его не принимаю,— но нельзя не признать, что в устах Герцена он имеет страшный вес.

В подтверждение своих мыслей о неминуемой победе мещанства в Европе, Герцен ссылается на одного из благороднейших представителей европейской культуры, на одного из ее «рыцарей без страха и упрека», на Дж. Ст. Милля.

«Мещанство,— говорит Герцен,— это та самодержавная толпа *сплоченной посредственности* (conglomerated mediocrity) Ст. Милля, которая всем владеет,— толпа без невежества, но и без образования... Милль видит, что все около него пошлеет, мельчает; с отчаянием смот-

[1] Мережковский Д. Полн. собр. соч. в 24-х т., т. 14. М., 1914.
[2] «Жили» (лат.).

рит на подавляющие массы какой-то паюсной икры, сжатой из мириад мещанской мелкоты... Он вовсе не преувеличивал, говоря о суживании ума, энергии, о стертости личностей, о постоянном мельчании жизни, о постоянном исключении из нее общечеловеческих интересов, о сведении ее на интересы торговой конторы и мещанского благосостояния. Милль прямо говорит, что по этому пути Англия сделается Китаем,— мы к этому прибавим: *и не одна Англия*».

«Может, какой-нибудь кризис и спасет от китайского маразма. Но откуда он придет, как? — этого я не знаю, да и Милль не знает». «Где та могучая мысль, та страстная вера, то горячее упование, которое может закалить тело, довести душу до судорожного ожесточения, которое не чувствует ни боли, ни лишений и твердым шагом идет на плаху, на костер? Посмотрите кругом,— что в состоянии поднять народы?»

«*Христианство обмелело* и успокоилось в покойной и каменистой гавани реформаций: обмелела и революция в покойной и песчаной гавани либерализма... С такой снисходительной церковью, с такой ручной революцией западный мир стал отстаиваться, уравновешиваться».

«Везде, где людские муравейники и ульи достигали относительного удовлетворения и уравновешивания,— достижение вперед делалось тише и тише, пока, наконец, не наступала последняя тишина Китая».

По следам «азиатских народов, вышедших из истории», вся Европа «тихим, невозмущаемым шагом» идет к этой последней тишине благополучного муравейника, к «мещанской кристаллизации» — китаизации.

Герцен соглашается с Миллем: «Если в Европе не произойдет какой-нибудь неожиданный переворот, который возродит человеческую личность и даст ей силу победить мещанство, то, несмотря на свои благородные антецеденты и свое христианство, Европа сделается Китаем».

«Подумай,— заключает Герцен письмо неизвестному русскому, кажется, всему русскому народу,— подумай, и у тебя волос станет дыбом».

Ни Милль, ни Герцен не видели последней причины этого духовного мещанства. «Мы вовсе не врачи! мы — боль», предупреждает Герцен. И действительно, во всех этих пророчествах,— не только для Милля, но отчасти и для Герцена, пророчествах на собственную голову,— нет никакого вывода, знания, а есть лишь крик неизвестной боли, неизвестного ужаса. Причины мещанства Герцен и Милль не могли видеть, как человек не может видеть лицо свое без зеркала. То, чем они страдают и чего боятся в других, находится не только в других, но и в них самих, в последних непереступаемых и даже невидимых для них пределах их собственного религиозного, вернее, антирелигиозного, сознания.

Последний предел всей современной европейской культуры — позитивизм, или, по терминологии Герцена, «научный реализм», как метод не только частного научного, но и общего философского и даже религиозного мышления. Родившись в науке и философии, позитивизм вырос из научного и философского сознания в бессознательную религию, которая стремится упразднить и заменить собою все бывшие религии. Позитивизм, в этом широком смысле, есть утверждение мира, открытого чувственному опыту, как единственно реального, и отрицание мира сверхчувственного; отрицание конца и начала мира в Боге и утверждение бесконечного и безначального продолжения мира в явлениях, бесконечной и безначальной, непроницаемой для человека среды явлений, *середины*, посредственности, той абсолютной, совершенно плотной, как Китайская стена, «сплоченной посредственности», conglomerated mediocrity, того абсолютного мещанства, о которых говорят Милль и Герцен, сами не разумея последней метафизической глубины того, что говорят.

В Европе позитивизм только делается,— в Китае он уже сделался религией. Духовная основа Китая, учение Лао-Дзы и Конфуция — совершенный позитивизм, религия без Бога, «религия земная, безнебесная», как выражается Герцен о европейском научном реализме. Никаких тайн, никаких углублений и порываний к «мирам иным». Все просто, все плоско. Несокрушимый здравый смысл, несокрушимая положительность. Есть то, что есть, и ничего больше нет, ничего больше не надо. Здешний мир — все, и нет иного мира, кроме здешнего. Земля — все, и нет ничего, кроме земли. Небо — не начало и конец, а безначальное и бесконечное продолжение земли. Земля и небо *не будут едино*, как утверждает христианство, а *суть едино*. Величайшая империя земли и есть Небесная империя, земное небо. Серединное царство — царство вечной середины, вечной посредственности, абсолютного мещанства — «царство не Божие, а человеческое», как определяет опять-таки Герцен общественный идеал позитивизма. Китайскому поклонению предкам, золотому веку в прошлом соответствует европейское поклонение потомкам, золотой век в будущем. Ежели не мы, то потомки наши увидят рай земной, земное небо,— утверждает религия прогресса. И в поклонение предкам, и в покло-

нение потомкам одинаково приносится в жертву единственное человеческое лицо, личность безличному, бесчисленному роду, народу, человечеству — «паюсной икре, сжатой из мириад мещанской мелкоты», грядущему вселенскому полипняку и муравейнику. Отрекаясь от Бога, от абсолютной Божественной Личности, человек неминуемо отрекается от своей собственной человеческой личности. Отказываясь, ради чечевичной похлебки умеренной сытости, от своего божественного голода и божественного первородства, человек неминуемо впадает в абсолютное мещанство.

Китайцы — совершенные желтолицые позитивисты; европейцы — пока еще несовершенные белолицые китайцы. В этом смысле американцы совершеннее европейцев. Тут крайний Запад сходится с крайним Востоком.

Для Герцена и Милля то столкновение Китая с Европою, которое начинается, но, вероятно, не кончится на наших глазах, имело бы особенно вещий, грозный смысл. Китай довел до совершенства позитивное созерцание, но позитивного действия, всей прикладной технической стороны положительного знания недоставало Китаю. Япония, не только военный, но и культурный авангард Востока, взяла у европейцев эту техническую сторону цивилизации и сразу сделалась для них непобедимой. Пока Европа противопоставляла скверным китайским пушкам свои лучшие, она побеждала, и эта победа казалась торжеством культуры над варварством. Но когда сравнялись пушки, то и культуры сравнялись. Оказалось, что у Европы ничего и не было, кроме пушек, чем бы она могла показать свое культурное превосходство над варварами. Христианство? Но «христианство обмелело»; оно еще имеет некоторое довольно, впрочем, сомнительное значение для внутренней европейской политики; но когда современному христианству, переезжая за границу Европы, приходится обменивать свои кредитные билеты на чистое золото, то за них никто ничего не дает. Да и в самой Европе бесстыднейшие стыдятся говорить о христианстве, по поводу таких серьезных вещей, как война. Некогда источник великой силы, христианство сделалось теперь источником великой немощи, самоубийственной непоследовательности, противоречивости всей западноевропейской культуры. Христианство — эти старые семитические дрожжи в арийской крови — и есть именно то, что не дает ей устояться окончательно, мешает последней «кристаллизации», китаизации Европы. Кажется, позитивизм белой расы навеки попорчен, «подмочен» «метафизическим и теологическим периодом». Позитивизм желтой расы вообще и японской в частности — это свеженькое яичко, только что снесенное желтою монгольскою курочкой от белого арийского петушка — ничем не попорчен: каким он был за два, за три тысячелетия, таким и остался, таким навсегда останется. Позитивизм европейский все еще слишком умственный, то есть поверхностный, так сказать накожный; желтые люди — позитивисты до мозга костей. И культурное наследие веков — китайская метафизика, теология — не ослабляет, а усиливает этот естественный физиологический дар. Кто верен своей физиологии, тот и последователен, кто последователен, тот и силен, а кто силен, тот и побеждает. Япония победила Россию. Китай победит Европу, если только в ней самой не совершится великий духовный переворот, который опрокинет вверх дном последние метафизические основы ее культуры и позволит противопоставить пушкам позитивного Востока не одни пушки позитивного Запада, а кое-что более реальное, более истинное.

Вот где главная «желтая опасность» — не извне, а внутри; не в том, что Китай идет в Европу, а в том, что Европа идет в Китай. Лица у нас еще белые; но под белою кожей уже течет не прежняя густая, алая, арийская, а все более жидкая, «желтая» кровь, похожая на монгольскую сукровицу; разрез наших глаз прямой, но взор начинает косить, суживаться. И прямой белый свет европейского дня становится косым «желтым» светом китайского заходящего или японского восходящего солнца. В настоящее время японцы кажутся переодетыми обезьянами европейцев; кто знает, может быть, со временем европейцы и даже американцы будут казаться переодетыми обезьянами японцев и китайцев, неисправимыми идеалистами, романтиками старого мира, которые только притворяются господами нового мира, позитивистами. Может быть, война желтой расы с белою — только недоразумение: свои своих не узнали. Когда же узнают, то война окончится миром, и это будет уже «мир всего мира», последняя тишина по всей земле от Востока до Запада, окончательная «кристаллизация», всечеловеческий улей и муравейник, сплошная, облепляющая шар земной, «паюсная икра» мещанства, и даже не мещанства, а хамства, потому что достигшее своих пределов и воцарившееся мещанство есть хамство.

— Подумай,— можно заключить эти мысли, так же как некогда заключил Герцен,— подумай, и у тебя волос станет дыбом.

У Герцена были две надежды на спасение Европы от Китая.

Первая, более слабая — на социальный переворот. Герцен ставил дилемму так:

«Если народ сломится,— новый Китай неминуем. Но если народ сломит — неминуем *социальный переворот*».

Спрашивается: чем же и во имя чего народ, сломивший социальный гнет, сломит и внутреннее духовное начало мещанской культуры? Какою новою верою, источником нового благородства? Каким вулканическим взрывом человеческой личности против безличного муравейника?

Сам Герцен утверждает:

«За большинством, теперь господствующим (то есть за большинством капиталистического мещанства), стоит *еще большее* большинство кандидатов на него (то есть пролетариата), для которых нравы, понятия, образа жизни мещанства — единственная цель стремлений; их хватит на десять перемен. Мир безземельный, мир городского пролетариата не имеет другого пути спасения и *весь пройдет мещанством*, которое в наших глазах отстало, а в глазах полевого населения и пролетариев представляет образованность и развитие».

Но если народ «весь пройдет мещанством», то, спрашивается, куда же он выйдет? Или из настоящего несовершенного мещанства — в будущее совершенное, из неблагополучного капиталистического муравейника — в благополучный социалистический, из черного железного века Европы — в «желтый» золотой век и вечность Китая? У голодного пролетария и у сытого мещанина разные экономические выгоды, но метафизика и религия одинаковые — метафизика умеренного здравого смысла, религия умеренной мещанской сытости. Война четвертого сословия с третьим, экономически реальная метафизически и религиозно, как война желтой расы с белою; и там и здесь сила против силы, а не Бог против Бога. В обоих случаях одно и то же недоразумение: за внешнею, временною войною — внутренний вечный мир.

Итак, на вопрос, чем народ победит мещанство, у Герцена нет никакого ответа. Правда, он мог бы позаимствовать ответ у своего друга, анархиста Бакунина, мог бы перейти от социализма к *анархизму*. Социализм желает заменить один общественный порядок другим, власть меньшинства — властью большинства; анархизм отрицает всякий общественный порядок, всякую внешнюю власть, во имя абсолютной свободы, абсолютной личности,— этого начала всех начал и конца всех концов. Мещанство, непобедимое для социализма, *кажется* (хотя только до поры, до времени, до новых, еще более крайних, выводов, которых, впрочем, ни Герцен, ни Бакунин не предвидели) победимым для анархизма. Сила и слабость социализма, как религии, в том, что он предопределяет будущее социальное творчество и тем самым невольно включает в себя дух вечной середины, мещанства, неизбежное метафизическое следствие позитивизма, как религии, на котором и сам он, социализм, построен. Сила и слабость анархизма в том, что он не предопределяет никакого социального творчества, не связывает себя никакой ответственностью за будущее перед прошлым, и с исторической мели мещанства выплывает в открытое море неизведанных исторических глубин, где предстоит ему или окончательное крушение, или открытие нового неба и новой земли. «Мы должны разрушать, только разрушать, не думая о творчестве,— творить не наше дело», проповедует Бакунин. Но тут уже кончается сознательный позитивизм и начинается скрытая, бессознательная *мистика*, пусть безбожная, противобожная, но все же мистика. Когда Бакунин в «Dieu et l'etat»[3] полагает свой «антитеологизм», вернее, *антитеизм* теоретической основой безвластия,— он касается слишком опасных пределов отрицания, где минус на минус, отрицание на отрицание легко дает неожиданный плюс, нечаянное утверждение какой-то обратной, бессознательной религии. Бакунинский «абсолютно свободный человек» слишком похож на фантастического «сверхчеловека», не-человека, чтобы со спокойным сердцем мог его принять Герцен, который боится всякой мистики больше всего, *даже больше самого мещанства*, не сознавая, что этот суеверный страх мистики уже имеет в себе нечто мистическое. Как бы то ни было, правоверный социалист Герцен отшатнулся от впавшего в ересь анархиста Бакунина.

В конце жизни Герцен потерял или почти потерял надежду на социальный переворот в Европе, кажется, впрочем, потому, что перестал верить не столько в его возможность, сколько в спасительность.

Тогда-то загорелся последний свет в надвигавшейся тьме, последняя надежда в наступавшем отчаянии,— надежда на Россию, на русскую сельскую общину, которая будто бы спасет Европу.

---

[3] «Бог и государство» (фр.).

II

Ежели Герцен был Мефистофелем Бакунина в разоблачении бессознательной мистики анархического «подполья», то Бакунин, в свою очередь, оказался Мефистофелем Герцена в разоблачении столь же бессознательной мистики русской общины, как спасительницы Европы.

«Вы все готовы простить,— писал Бакунин Огареву и Герцену с Исхии в 1866 году,— пожалуй, готовы поддерживать все, если не прямо, так косвенно, лишь бы оставалось неприкосновенным ваше *мистическое святая святых* — великорусская община, от которой мистически, не рассердитесь за обидное, но верное слово, вы ждете спасения не только для великорусского народа, но и всех славянских земель, для Европы, для мира. А кстати, скажите, отчего вы не соблаговолите отвечать серьезно и ясно на серьезный упрек, сделанный вам: вы запнулись за русскую избу, которая сама запнулась, да и стоит века в *китайской неподвижности* со своим правом на землю. Почему эта община, от которой вы ожидаете таких чудес в будущем, в продолжение десяти веков прошедшего существования не произвела из себя ничего, кроме самого гнусного рабства? Гнусная гнилость и совершенное бесправие патриархальных обычаев, бесправие лица перед миром и всеподавляющая тягость этого мира, убивающая всякую возможность индивидуальной инициативы, отсутствие права не только юридического, но простой справедливости в решениях того же мира и жестокая бесцеремонность его отношений к каждому бессильному и небогатому члену, его систематичная притеснительность к тем членам, в которых проявляются притязания на малейшую самостоятельность, и готовность продать всякое право и всякую правду за ведро водки — вот, во всецелости ее настоящего характера, великорусская крестьянская община».

Что мог бы правоверный Герцен ответить еретику Бакунину на эту анафему? Ничего позитивного, а разве только мистическое: credo, quia absurdum[4],— так же, впрочем, как и Бакунин ничего не мог бы ответить Герцену по вопросу об «антитеологическом», но все-таки слишком теологическом основании анархизма, этого непонятного, с точки зрения позитивной, то есть *относительной, абсолютного* освобождения *абсолютной* личности. В том-то и дело, что у обоих, у Герцена и Бакунина, были такие предельные выводы, дойдя до которых, они должны были, глядя друг другу в глаза, рассмеяться, как авгуры. Но они хотели быть не авгурами, жрецами старых богов, а пророками новых, и потому избегали смотреть друг другу в глаза. Каждый, чтобы не смеяться над самим собою, смеялся над своим противником; но во время этого взаимного смеха царапали кошки на сердце обоих.

Почему, в самом деле, общинное владение муравейником должно избавить муравьев от муравьиной участи? И чем дикое рабство лучше культурного хамства?

Когда Герцен бежал из России в Европу, он попал из одного рабства в другое, из материального — в духовное. А когда захотел обратно бежать из Европы в Россию, то попал из европейского движения к новому Китаю — в старую «китайскую неподвижность» России. В обоих случаях — из огня да в полымя. Какой из двух Китаев лучше, старый или новый? *Оба хуже*, как отвечают дети. Герцен это знал, но не хотел знать. И когда бегал из одного Китая в другой, то от себя самого бегал, метался в последнем ужасе последнего сознания, что уже не во что верить ни в Европе, ни в России.

«Помилуйте, к чему же после этого вся история? — спрашивает он себя в одном из своих безнадежных гамлетовских монологов.

«*Да и все на свете к чему*? Что касается до истории, я не делаю ее и потому за нее не отвечаю».

Но ведь это Каинов ответ. Ведь это байроновская последняя «тьма», предел отчаяния, на какое только способна душа человеческая. Ведь ежели вся история — бессмыслица, то не из-за чего было и огород городить — бороться с мещанством, деспотизмом, реакцией: будь что будет, все равно, весь мир — «дьяволов водевиль»; и, обращаясь ко всему миру, остается воскликнуть, как в 1849 году, после революции, восклицает Герцен, обращаясь к старой Европе:

«Да здравствует разрушение и хаос! Да здравствует смерть!»

Или, что еще хуже: да здравствует мещанство!

«Христианство обмелело», утверждает Герцен. Если обмелело, значит, когда-то было глубоким. Почему же не исследует он эту глубину христианства? Не потому ли, что позитивный лот, пригодный для мели христианства, не хватает до дна в глубоких местах?

[4] Верую, ибо абсурдно (лат.).

Вместе с христианством,— добавляет Герцен,— «обмелела и революция». Если они обмелели вместе, не значит ли это, что мель у них общая и общая глубина. Мель — позитивная — религиозная — абсолютное благородство человека в Боге. Сам Герцен признает связь революционных идей с религиозными, понимает, что «декларация прав человеческих» не могла бы явиться до и без христианства.

«Революция,— говорит он,— так же как реформация, стоят на церковном погосте. Вольтер, благословивший Франклинова внука, «во имя Бога и свободы»,— такой же богослов, как Василий Великий и Григорий Назианзин, только разных толков. Лунный холодный отсвет католицизма (то есть одной из величайших попыток вселенского христианства) прошел всеми судьбами революции. Последнее слово католицизма сказано реформацией и революцией; они обнаружили его тайну; мистическое искупление разрешено политическим освобождением. Символ веры Никейского собора выразился признанием прав каждого человека в символ последнего вселенского собора, то есть конвента 1792 года. Нравственность евангелиста Матфея — та же самая, которую проповедует деист Ж. Ж. Руссо. Вера, любовь и надежда — при входе; свобода, братство и равенство — при выходе».

Если так, то, казалось бы, прежде чем произносить смертный приговор европейской культуре и бежать от нее к русскому варварству, в отчаянии последнего безверия, следовало подумать, нельзя ли эти два обмелевших начала всемирной культуры — религию и общественность — как-нибудь сдвинуть с их общей позитивной мели в их общую религиозную глубину. Почему же Герцен об этом не думает? Кажется, все потому же: религиозных глубин боится он еще больше, чем позитивных мелей; ему мерещится в глубине всякой мистики свирепое чудовище реакции, своего рода апокалипсический зверь, выходящий из бездны.

За осторожного Герцена подумал и ответил неосторожный Бакунин, который свел социологическую дилемму Герцена к дилемме теологической или «антитеологической»:

«Dieu est, donc l'homme est esclave. L'homme est libre, donc il n'y a point de Dieu.— Je défie qui que ce soit de sortir de ce cercle et maintenant choisissons».

«Бог есть, значит, человек — раб. Человек свободен, значит, нет Бога. Я утверждаю, что никто не выйдет из этого круга, а теперь выберем».

«Религия человечества,— заключает Бакунин,— должна быть основана на развалинах религии Божества».

Вольтер утверждал: если нет Бога, надо его изобрести. Бакунин утверждает как раз противоположное: если есть Бог, надо его упразднить. Это напоминает слова черта Ивану Карамазову:

«Надо разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело. Раз человечество отречется поголовно от Бога, то наступит все новое».

В 1869 году, на Бернском конгрессе лиги Мира и Свободы, Бакунин предложил принять в основу социалистической программы отрицание всех религий и признание, что «бытие Бога несогласно со счастьем, достоинством, разумом, нравственностью и свободой людей».

Когда большинство отвергло эту резолюцию, Бакунин с некоторыми членами из меньшинства образовал новый союз, Alliance Socialiste[5] первый параграф коего гласил: «Союз объявляет себя безбожным» (athée[6]).

Этот яростный «антитеологизм» есть уже не только отрицание религии, но и *религия отрицания*, какая-то новая религия без Бога, полная не менее фанатическою ревностью, чем старая религия с Богом. Тургенев удивился, услышав о выходке Бакунина на бернском конгрессе. «Что с ним случилось?» — спрашивал у всех Тургенев.— Ведь он всегда был верующим, даже Герцена бранил за атеизм. Что же с ним такое случилось?»

Понятно, для чего нужно черту уничтожить в людях идею в Боге: на то он и черт, чтобы ненавидеть Бога. Но М. А. Бакунин, несмотря на всю свою антитеологическую ярость,— не черт, а простой человек, да к тому же еще религиозный. Что же с ним, в самом деле, случилось? Отчего он вдруг возненавидел имя Божие и, как одержимый, начал богохульствовать?

«Если есть Бог, то человек — раб», утверждает Бакунин. Почему? Потому что «свобода есть отрицание всякой власти, а Бог есть власть». Это положение Бакунин считает аксиомой. И действительно, это было бы аксиомой, если бы не было Христа. Христос открыл людям, что Бог — не власть, а любовь, не внешняя сила власти, а внутренняя сила любви. Любящий не желает рабства любимому. Между любящим и любимым нет иной власти, кроме любви; но власть любви уже не власть, а свобода.

---

[5] Союз социалистов (фр.).

[6] Безбожный (фр.)

Совершенная любовь — совершенная свобода. Бог — совершенная любовь и, следовательно, совершенная свобода. Когда Сын говорит Отцу: *не Моя, а Твоя да будет воля*,— это не послушание рабства, а свобода любви. Нарушить волю Отца Сын не потому не хочет, что не может, а потому не может, что не хочет.

Дилемме Бакунина, утверждающей Бога ненависти и рабства, то есть, в сущности, не Бога, а дьявола, можно противопоставить другую дилемму, утверждающую истинного Бога, Бога любви и свободы:

«Бог есть — значит, человек свободен; человек — раб, значит, нет Бога. Я утверждаю, что никто не выйдет из этого круга, а теперь выберем».

Все верующие в Бога всегда были рабами,— согласился бы Герцен с Бакуниным. Но идею о Боге, идею высшего метафизического порядка нельзя подчинять опыту низшего исторического порядка. Да и полно, все ли верующие в Бога были рабами? А Иаков, боровшийся с Богом, а Иов, роптавший на Бога, а израильские пророки, а христианские мученики?

Бакунин и Герцен, желая бороться с метафизической идеей о Боге, на самом деле борются только с историческими призраками, искажающими преломлениями этой идеи в туманах политических низин; борются не с именем Божиим, а с теми богохульствами, которыми «князь мира сего», вечный политик, старается закрыть от людей самое святое и страшное для него, дьявола, из всех имен Божиих: *Свобода*.

Конечно, величайшее преступление истории, как бы второе распятие, уже не Богочеловека, а богочеловечества, заключается в том, что на кресте, знамении божественной свободы, распяли свободу человеческую. Но неужели Бакунин и Герцен решились бы утверждать, что в этом преступлении участвовал сам Распятый, что Христос желал людям рабства? Неужели Бакунин и Герцен никогда не думали о том, что значит ответ Христа дьяволу, который предлагает Ему власть над всеми царствами мира сего: *ибо она принадлежит мне*,— говорит дьявол,— *и я кому хочу, даю ее*. Ежели Тот, Кто сказал: *Мне принадлежит всякая власть на земле и на небе*,— отверг всякую государственную власть как принадлежащую дьяволу, то не значит ли это, что между истинною внутреннею властью любви, свободой Христовой, и внешнею ложною властью, рабством,— такая же разница, как между царством Божиим и царством дьявола? Неужели Бакунин и Герцен никогда не думали о том, что значит и это слово Христа: *Я научу вас истине, и истина сделает вас свободными*. Ежели для них это не сдержанное, то, может быть, на самом деле это только не понятое, не вмещенное слово: *вы теперь не можете вместить; когда же придет Он, Дух истины, то наставит вас на всякую истину*. И на ту последнюю истину любви, которая сделает людей свободными.

В первом царстве — Отца, Ветхом завете, открылась власть Божия, как истина; во втором царстве — Сына, Новом завете, открывается истина, как любовь; в третьем и последнем царстве — Духа, в Грядущем завете, откроется любовь, как свобода. И в этом последнем царстве произнесено и услышано будет последнее, никем еще не произнесенное и не услышанное имя Господа Грядущего: Освободитель.

Но здесь мы уже сходим не только с *этого* берега, на котором стоит европейская культура, со своим мещанством прошлого и настоящего,— но и с *того берега*, на котором стоит Герцен перед мещанством будущего, мы выплываем в открытый океан, в котором исчезают все берега, в океан грядущего христианства, как одного из трех откровений всеединого Откровения Троицы.

Трагедия Герцена — в раздвоении: сознанием своим он отвергал,— бессознательно искал Бога. Сознанием своим так же, как в бакунинской дилемме, из принятой посылки: человек свободен,— делал вывод: значит, нет Бога; бессознательно чувствовал неотразимость обратной дилеммы: если нет Бога, то нет и свободы. Но сказать: нет свободы,— для Герцена было все равно, что сказать: нет смысла в жизни, не для чего жить, не за что умереть. И действительно, он жил для того и умер за то, во что уже почти не верил.

Это — не первый пророк и мученик нового, а последний боец, умирающий гладиатор старого мира, старого Рима.

> Ликует буйный Рим... торжественно гремит
> Рукоплесканьями широкая арена,—
> А он, пронзенный в грудь, безмолвно он лежит.
> Во прахе и крови скользят его колена.

Зверь, с которым борется этот гладиатор,— мещанство будущего. Подобно своим предкам, северным варварам, он вышел на борьбу голый, без щита и оружия. А другой зверь, «тысячеголовая гидра, паюсная икра» мещанства прошлого и настоящего, глядит на юного скифа со ступеней древнего амфитеатра.

И кровь его течет — последние мгновенья
Мелькают — близок час... Вот луч воображенья
Сверкнул в его душе...

Предсмертное видение Герцена — Россия, как «свободной жизни край», и русская крестьянская община, как спасение мира. Старую любовь свою он принял за новую веру, но, кажется, в последнюю минуту понял, что и эта последняя вера — обман. Если, впрочем, обманула вера, то любовь не обманула; в любви его к России было какое-то истинное прозрение: не крестьянская община, а христианская общественность, может быть, в самом деле, будет новою верою, которую принесут юные варвары старому Риму.

А пока умирающий все-таки умирает — безвсякой веры:

...Прости, развратный Рим! Прости, о, край родной!

В судьбе Герцена, этого величайшего русского интеллигента, предсказан вопрос, от которого зависит судьба всей русской интеллигенции: поймет ли она, что лишь в грядущем христианстве заключена сила, способная победить мещанство и хамство грядущее? Если поймет, то будет первым исповедником и мучеником нового мира; а если нет, то, подобно Герцену,— только последним бойцом старого мира, умирающим гладиатором.

III

Когда будут говорить: мир, мир,— тогда внезапно нападет на них пагуба. Это пророчество никогда не казалось ближе к исполнению, чем в наши дни.

В то самое время, когда Запад в лице России заключает мир с Востоком и все народы повторяют: мир, мир — происходит воинственное свидание в Свинемюнде. Два просвещеннейших народа сошлись только для того, чтобы показать друг другу бронированные кулаки. Точно два хищных зверя подкрались друг к другу, сдвинули морды, рыча и скаля зубы, обнюхались, ощетинились, готовые броситься, чтобы растерзать друг друга, и, пятясь, молча разошлись.

Это не реальное событие, а идеальное знамение современной европейской культуры. Внешняя политика только циническое обнажение внутренней. «По плодам узнаете их». Плод внутреннего, духовного мещанства — внешнее международное зверство — милитаризм, шовинизм.

И у древней римской волчицы были острые зубы, была кровожадная хищность в политике. Но когда дело доходило до некоторых общих идей — до Pax romana[7], идеи вселенского мира и Вечного Града, воплощения вечного разума,— Рим останавливался и благоговейно склонял свои fasces, значки легионов с победоносными орлами, перед этими нерушимыми святынями. И в самую глухую ночь средневекового варварства, среди феодальной междуусобицы, народы прекращали войны и слагали оружие по мановению кроткого старца, римского первосвященника, который напоминал им завет Христа: *да будет один пастырь и едино стадо.*

Теперь уже — ни римской веси, ни римской церкви. Никакой общей идеи, никакой общей святыни. Над «христианскими» государствами, этими старыми готическими лавочками, все еще возвышается кое-где полусгнивший деревянный протестантский или ржавый медный католический крест; но никто уже не обращает на них внимания. Религия современной Европы — не христианство, а мещанство. От благоразумного сытого мещанства до безумного голодного зверства один шаг. Не только человек человеку, но и народ народу — волк. От взаимного пожирания удерживает только взаимный страх, узда слишком слабая для рассвирепевших зверей. Не сегодня, так завтра они бросятся друг на друга, и начнется небывалая бойня.

У одного французского писателя, Вилье де Лилль-Адана есть фантастический рассказ о двух соседних городках, населенных честными добрыми мещанами и лавочниками: поссорившись из-за какого-то вздора, город идет войною на город, и, несмотря на трусость или вследствие этой трусости, лавочники истребляют лавочников так, что от всей благополучной мещанской культуры остаются лишь рожки да ножки.

Международная политика современной Европы напоминает политику этих трусливых и свирепых лавочников.

Когда вглядываешься в лица тех, от кого зависят ныне судьбы Европы — вспоминаются

[7] Римский мир (лат.).

предсказания Милля и Герцена о неминуемой победе духовного Китая. Прежде бывали в истории изверги, Тамерланы, Атиллы, Борджиа. Теперь уже не изверги, а люди как люди. Вместо скипетра — аршин, вместо Библии — счётная книга, вместо алтаря — прилавок. Какая самодовольная пошлость и плоскость в выражении лиц! Смотришь и «дивишься удивлением великим», как сказано в Апокалипсисе: откуда взялись эти коронованные лакеи Смердяковы, эти торжествующие хамы?

Да, со времени Герцена и Милля мещанство сделало в Европе страшные успехи.

Все благородство культуры, уйдя из области общественной, сосредоточилось в уединенных личностях, в таких великих отшельниках, как Ницше, Ибсен, Флобер и все еще самый юный из юных — старец Гёте. Среди плоской равнины мещанства эти бездонные артезианские колодцы человеческого духа свидетельствуют о том, что под выжженной землею еще хранятся живые воды. Но нужен геологический переворот, землетрясение, чтобы подземные воды могли вырваться наружу и затопить равнину, снести муравьиные кучи, опрокинуть старые лавочки мещанской Европы. А пока — мертвая засуха.

И даже великие отшельники европейского гения, только что, выходя из круга личной культуры, касаются общественности,— теряют свое благородство, пошлеют, мелеют, истощаются, как степные реки в песках.

Когда Гёте говорит о французской революции, он вдруг никнет к земле, точно по какому-то злому волшебству великан сплющивается, сморщивается в карлика, из эллинского полубога становится немецким бюргером и — да простит мне тень Олимпийца — немецким филистером, «господином фон-Гёте», тайным советником Веймарского герцога и честным сыном честного франкфуртского лавочника. Когда Флобер утверждает: la politique est faite pour la canaille[8],— с грустью вспоминаешь салон принцессы Матильды и другие раззолоченные хлевы Второй империи, где метал этот Симеон-столпник эстетики жемчуг перед свиньями, проповедуя свою новую олигархию из «ученых мандаринов». Когда Ницше делает глазки не только Бисмарку, но и русскому самодержцу, как величайшим проявлениям «воли к могуществу», Wille zur Macht среди современной европейской немощи,— то и на бледном челе «распятого Диониса» выступает то же черное пятно мещанской заразы. Всех благороднее, потому что откровеннее всех, кажется Ибсен, который свое отношение к общественности выразил двумя словами: *враг народа*.

А друзья народа, такие гениальные вожди демократии, как Лассаль, Энгельс, Маркс, проповедуя социализм, не только не предупреждают практически, но и теоретически не предвидят той опасности «нового Китая», «духовного мещанства», которых так боялись Герцен и Милль. И в ответ социалистам звучит страшная песня новых троглодитов:

Vive le son, vive le son
De L'explosion![9]

Анархизм — последняя судорога уже не общественного, а личного бунта против нестерпимого гнета государственного мещанства.

Некогда всю глубину мировой скорби, связанной с этим провалом европейской общественности, измеряли такие певцы одинокого отчаяния, как Леопарди и Байрон. Теперь уже ничей взор не измерит этой глубины: она оказалась бездонной. Молча обходят ее зрячие, слепые в нее молча падают.

Но тут невольно, с последним отчаянием или с последней надеждою наш взор, так же как предсмертный взор «сраженного гладиатора» Герцена, обращается от одной из «двух наших родин» к другой, от Европы к России, от мрачного Запада к Востоку, еще более мрачному, хотя уже окровавленному не то зарей, не то заревом. Для Герцена этот «свет с Востока» было возрождение «крестьянской общины», для нас это — возрождение христианской общественности. И тут опять возникает в начале XX века вопрос, поставленный в середине XIX: мещанство, не побежденное Европою, победит ли Россия?

IV

«Русская интеллигенция — лучшая в мире», объявил недавно Горький.

Я этого не скажу, не потому, чтобы я этого не желал и не думал, а просто потому, что совестно хвалить себя. Ведь и я и Горький, оба мы — русские интеллигенты. И следовательно, не нам утверждать, что русский интеллигент наилучший из всех возможных интеллигентов

[8] Политика — дело черни (*фр.*).
[9] Да здравствует звук взрыва! (*фр.*).

в наилучшем из всех возможных миров. Такой оптимизм опасен, особенно по нынешним временам в России, когда всяк кулик свое болото хвалит. Нет, уже лучше по другой пословице: кого люблю, того и бью. Оно больнее, зато здоровее. Итак, я не берусь решить, что такое русская интеллигенция, чудо ли она или чудовище,— я только знаю, что это, в самом деле, нечто единственное в современной европейской культуре.

Мещанство захватило в Европе общественность; от него спасаются отдельные личности в благородство высшей культуры. В России — наоборот: отдельных личностей не ограждает от мещанства низкий уровень нашей культуры; зато наша общественность вся насквозь благородна.

«В нашей жизни, в самом деле, есть что-то безумное, но нет ничего пошлого, *ничего мещанского*».

Ежели прибавить: не в нашей личной, а в нашей общественной жизни,— то эти слова Герцена, сказанные полвека назад, и поныне останутся верными.

Русская общественность — вся насквозь благородна, потому что вся насквозь трагична. Существо трагедии противоположно существу идиллии. Источник всякого мещанства — идиллическое благополучие, хотя бы и дурного вкуса, «сон золотой», хотя бы и сусального китайского золота. Трагедия, подлинное железо гвоздей распинающих — источник всякого благородства, той алой крови, которая всех этой крови причащающихся делает «родом царственным». Жизнь русской интеллигенции — сплошное неблагополучие, сплошная трагедия.

Кажется, нет в мире положения более безвыходного, чем то, в котором очутилась русская интеллигенция,— положение между двумя гнетами: гнетом сверху, самодержавного строя, и гнетом снизу, темной народной стихии, не столько ненавидящей, сколько не понимающей,— но иногда непонимание хуже всякой ненависти. Между этими двумя страшными гнетами русская общественность мелется, как чистая пшеница Господня,— даст Бог, перемелется, мука будет, мука для того хлеба, которым, наконец, утолится великий голод народный, а пока все-таки участь русского интеллигента, участь зерна пшеничного — быть раздавленным, размолотым — участь трагическая. Тут уж не до мещанства, не до жиру, быть бы живу!

Вглядитесь: какое на самом деле ни на что не похожее общество, какие странные лица.

Вот молодой человек, «бедно одетый, с тонкими чертами лица», убийца старухи-процентщицы, подражатель Наполеона, недоучившийся студент, Родион Раскольников. Вот студент медицины, который потрошит своим скальпелем и скепсисом живых лягушек, мертвых философов, проповедует Stoff und Kraft[10] с такою же разбойничьей удалью, как ребята Стеньки Разина покрикивали некогда: *сарынь на кичку*! — нигилист Базаров. Вот опростившийся барин-философ, пашущий землю, Николай Левин. Вот стыдливый, как девушка, послушник, «краснощекий реалист», «ранний человеколюбец», Алеша Карамазов. И брат его Иван — ранний человеконенавистник, Иван — «глубокая совесть». И, наконец, самый необычайный из всех, «человек из подполья», с губами, искривленными как будто вечною судорогою злости, с глазами, полными любви новой, еще неведомой миру, «Иоанновой», с тяжелым взором эпилептика, бывший петрашевец и каторжник, будущая противоестественная помесь реакционера с террористом, полубесноватый, полусвятой, Федор Михайлович Достоевский.

За ними другие, безымянные,— лица еще более старого классического благородства, точно из мрамора изваянные, образы новых Гармодиев и Аристогитонов, Сен-Жюстов и Камиль Демуленов, гневные херувимы народных бурь. И девушки — как чистые весталки, как новые Юдифи, идущие в стан Олоферна с молитвою в сердце и с мечом в руках.

А в самой темной глубине, среди громов и молний нашего Синая, 14 декабря — уже почти нечеловеческие облики первых пророков и праотцов русской свободы,— изваяния уже не из мрамора, а из гранита, не того ли самого, чью глыбу попирает Медный Всадник?

Это все что угодно, только не мещане. Пусть бы осмелился Флобер утверждать в их присутствии: la politique est faite pour la canaille. Он скорее бы сделался сам,— чем сделал бы их чернью. Для них политика — страсть, хмель, «огонь поядающий», на котором воля, как сталь, раскаляется добела. Это ни в каких народных легендах не прославленные герои, ни в каких церковных святцах не записанные мученики — но подлинные герои, подлинные мученики.

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви.

[10] Материя и сила (нем.).

Когда совершится «великое дело любви», когда закончится освободительное движение, которое они начали и продолжают,— только тогда Россия поймет, что эти люди сделали и чего они стоили.

Что же это за небывалое, единственное в мире общество, или сословие, или каста, или вера, или заговор? Это не каста, не вера, не заговор,— это все вместе в одном, это — русская интеллигенция.

Откуда она явилась? Кто ее создал? Тот же, кто создал или, вернее, родил всю новую Россию,— Петр.

Я уже раз говорил и вновь повторяю и настаиваю: первый русский интеллигент — Петр. Он отпечатлел, отчеканил, как на бронзе монеты, лицо свое на крови и плоти русской интеллигенции. Единственные законные наследники, дети Петра — все мы, русские интеллигенты. Он — в нас, мы — в нем. Кто любит Петра, тот и нас любит; кто его ненавидит, тот ненавидит и нас.

Что такое Петр? Чудо или чудовище? Я опять-таки решать не берусь. Он слишком родной мне, слишком часть меня самого, чтобы я мог судить о нем беспристрастно. Я только знаю — другого Петра не будет, он у России один; и русская интеллигенция у нее одна, другой не будет. И пока в России жив Петр Великий, жива и великая русская интеллигенция.

Мы каждый день погибаем. У нас много врагов, мало друзей. Велика опасность, грозящая нам, но велика и надежда наша: с нами Петр.

V

Среди всех печальных и страшных явлений, которые за последнее время приходится переживать русскому обществу,— самое печальное и страшное — та дикая травля русской интеллигенции, которая происходит, к счастью,пока только в темных и глухих подпольях русской печати.

Нужна ли для России русская интеллигенция? — вопрос так нелеп, что, кажется иногда, отвечать не стоит. Кто же сами вопрошающие, как не интеллигенты? Сомневаясь в праве русской интеллигенции на существование, они сомневаются в своем собственном праве на существование,— может быть, впрочем, и хорошо делают, потому что слишком ничтожна степень их «интеллигентности». Поистине есть в этой травле что-то самоубийственное, граничащее с буйным помешательством, для которого нужны не доводы разума, а смирительная рубашка. Бывают, впрочем, такие минуты, когда самому разуму ничего не остается делать, как надевать эту смирительную рубашку на буйство безумных.

Среди нечленораздельных воплей и ругательств можно разобрать одно только обвинение, имеющее некоторое слабое подобие разумности,— обвинение русской интеллигенции в «беспочвенности», оторванности от знаменитых «трех основ», трех китов народной жизни.

Тут, пожалуй, не только «беспочвенность», готовы мы согласиться, тут *бездна*, та самая «бездна», над которою Медный Всадник Россию «вздернул на дыбы»,— всю Россию, а не одну лишь русскую интеллигенцию. Пусть же ее обвинители скажут прямо: Петр — не русский человек. Но в таком случае мы, «беспочвенные» интеллигенты, предпочтем остаться с Петром и Пушкиным, который любил Петра как самого родного из родных, нежели с теми, для кого Петр и Пушкин чужие.

«Страшно свободен духом русский человек», говорит Достоевский, указывая на Петра. В этой-то страшной свободе духа, в этой способности внезапно отрываться от почвы, от быта, истории, сжигать все свои корабли, ломать все свое прошлое во имя неизвестного будущего,— в этой произвольной *беспочвенности* и заключается одна из глубочайших особенностей русского духа. Нас очень трудно сдвинуть; но раз мы сдвинулись, мы доходим во всем, в добре и зле, в истине и лжи, в мудрости и безумии, до крайности. «Все мы, русские, любим по краям и пропастям блуждать»,— еще в XVII веке жаловался наш первый славянофил, Крижанич. Особенность, может быть, очень опасная, но что же делать? Быть самими собою не всегда безопасно. Отречься от нее значит сделаться не только «беспочвенным», но и безличным, бездарным. Это похоже на парадокс, но иногда кажется, что наши «почвенники», самобытники, националисты гораздо менее русские люди, чем наши нигилисты, отрицатели, наши интеллигентные «бегуны» и «нетовцы». Самоотрицание, самосожжение — нечто нигде, кроме России, невообразимое, невозможное. Между протопопом Аввакумом, готовым сжечься и жечь других за старую веру, и анархистом Бакуниным, предлагавшим во время Дрезденской революции выставить на стенах осажденного города Сикстинскую Мадонну для защиты от прусских бомб — пруссаки-де народ образованный, стрелять по Рафаэлю не посмеют,— между

этими двумя русскими *крайностями* гораздо больше сходного, чем это кажется с первого взгляда.

Пушкин сравнивал Петра с Робеспьером и в петровском преобразовании видел «революцию сверху», «белый террор». В самом деле, Петр не только первый русский интеллигент, но и первый русский нигилист. Когда «протодиакон всешутейшего собора» кощунствует над величайшими народными святынями, это нигилизм гораздо более смелый и опасный, чем нигилизм Писарева, когда он разносит Пушкина.

Русские крестьяне-духоборы, очутившиеся где-то на краю света, в Канаде, распустившие домашний скот и сами запрягшиеся в плуги из милосердия к животным, это ли не «беспочвенность»? И вместе с тем это ли не русские люди? «Духоборчество», чрезмерная духовность, отвлеченность, рационализм, доходящий до своих предельных выводов, до края «бездны», сказавшийся в нашем простонародном сектантстве, сказывается и в нашей интеллигенции. Нигилист Базаров говорит: «умру, лопух вырастет». Нил Сорский завещает не хоронить себя, а бросить где-нибудь в поле, как «мертвого пса»: в обоих случаях, несмотря на разницу в выводах, одна и та же бессознательная метафизика — аскетическое презрение духа к плоти. Интеллигентная «беспочвенность», отвлеченный идеализм есть один из последних, но очень жизненных отпрысков народного аскетизма.

Беда русской интеллигенции не в том, что она недостаточно, а скорее в том, что она *слишком русская*, только русская. Когда Достоевский в глубине русского искал «всечеловеческого», всемирного, он чуял и хотел предупредить эту опасность.

«Беспочвенность» — черта подлинно русская, но, разумеется, тут еще не вся Россия. Это только одна из противоположных крайностей, которые так удивительно совмещаются в России. Рядом с интеллигентами и народными рационалистами-духоборами есть интеллигентные и народные хлысты-мистики.

Рядом с чересчур трезвыми есть чуресчур пьяные. Кроме равнинной, вширь идущей, несколько унылой и серой, дневной России Писарева и Чернышевского:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —

есть вершинная и подземная, ввысь и вглубь идущая, тайная, звездная, ночная Россия Достоевского и Лермонтова:

Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит...

Какая из этих двух России подлинная? Обе одинаково подлинные.

Их разъединение дошло в настоящем до последних пределов. *Как соединить их*,— вот великий вопрос будущего.

VI

Второе обвинение, связанное с обвинением в «беспочвенности»,— «безбожие» русской интеллигенции.

Едва ли простая случайность то, что это обвинение в безбожии исходит почти всегда от людей, о которых сказано: *устами чтут Меня, но сердце их далече отстоит от Меня.*

О русской интеллигенции иногда хочется сказать обратное: устами не чтут Меня; но сердце их не далече отстоит от Меня.

Вера и сознание веры не одно и то же. Не все, кто думает верить,— верит; и не все, кто думает не верить,— не верит. У русской интеллигенции нет еще религиозного сознания, исповедания, но есть уже великая и все возрастающая религиозная жажда. *Блаженны алчущие и жаждущие, ибо они насытятся.*

Существуют многие противоположные, не только положительные, но и отрицательные пути к Богу. Богоборчество Иакова, ропот Иова, неверие Фомы — все это подлинные пути к Богу.

Пусть русские интеллигенты — «мытари и грешники», последние из последних. «Мытари и грешники идут в царствие Божие впереди» тех фарисеев и книжников, которые «взяли ключ разумения, сами не входят и других не пускают». «Последние будут первыми».

Иногда кажется, что самый атеизм русской интеллигенции — какой-то особенный, мистический атеизм. Тут у нее такое же, как у Бакунина, отрицание религии, переходящее в религию отрицания; такое же, как у Герцена, трагическое раздвоение ума и сердца; ум отвергает, сердце ищет Бога.

Для великого наполнения нужна великая пустота. «Безбожие» русской интеллигенции не есть ли это пустота глубокого сосуда, который ждет наполнения?

«Было же тут шесть каменных водоносов. Иисус говорит им: наполните сосуды водою. И наполнили их доверха. И говорит им: теперь почерпните и несите к распорядителю пира. И понесли. Когда же распорядитель отведал воды, сделавшейся вином, тогда зовет жениха и говорит ему: всякий человек подает сперва хорошее вино, а когда напьются, тогда худшее: а ты хорошее вино сберег доселе».

Надежда наша в том, что наша Кана Галилейская впереди: водоносы наши стоят еще пустые: мы пьем вино худшее, а хорошее Архитриклион сберег доселе.

Достоевский, вспомнив как-то лет через тридцать один из своих разговоров с Белинским, восклицает с таким негодованием, как будто разговор происходил только вчера: «Этот человек ругал при мне Христа».

И делает неистовый вывод:

«Белинский — самое тупое и смрадное явление русской жизни». Тут какое-то страшное недоразумение. Страшно то, что Белинский мог ругать Христа. Но, может быть, еще страшнее то, что на основании этих ругательств Достоевский *через тридцать лет* мог произнести такой приговор над Белинским, не поняв, что если этот человек, как свеча сгоревший перед *Кем-то*, Кого так и не узнал, не сумел назвать по имени,— и не был со Христом, то Христос был с ним. *Всякая хула на Сына Человеческого простится людям.* Когда Белинский восстал на Гоголя за то, что в «Переписке с друзьями» Гоголь пытался освятить рабство именем Христовым, то Белинский, Христа «ругавший», был, конечно, ближе к Нему, нежели Гоголь, Христа исповедавший.

О русской интеллигенции иногда можно сказать то же, что о Белинском: она еще не со Христом, но уже с нею Христос.

Не следует, конечно, на этом успокаиваться: Он стоит у дверей и стучит; но если мы не услышим и не отворим,— Он уйдет к другим.

VII

«Безбожие» русской интеллигенции зависит от религиозного недостатка не во всем ее существе, а только в некоторой части его,— не в чувстве, совести, воле, а в сознании, в уме, intellectus'e, то есть именно в том, что интеллигенцию и делает интеллигенцией.

Может быть, самое слово это не совсем точно совпадает с объемом понятия. Сила русской интеллигенции — не в intellectus'e, не в уме, а в сердце и совести. Сердце и совесть ее почти всегда на правом пути; ум часто блуждает. Сердце и совесть свободны, ум связан. Сердце и совесть бесстрашны и «радикальны», ум робок и в самом радикализме консервативен, подражателен. При избытке общественных чувств — недостаток общих идей. Все эти русские нигилисты, материалисты, марксисты, идеалисты, реалисты — только волны мертвой зыби, идущей с Немецкого моря в Балтийское.

Что ему книга последняя скажет,
То ему на душу сверху и ляжет.

Взять хотя бы наших марксистов. Нет никакого сомнения, что это — превосходнейшие люди. И народ любят они, конечно, не меньше народников. Но когда говорят о «железном законе экономической необходимости», то кажутся свирепыми жрецами Маркса-Молоха, которому готовы принести в жертву весь русский народ. И договорились до чертиков. Не только другим, но и сами себе опротивели. И, наконец, взяв своего Маркса, своего боженьку за ноженьку — да и об пол бряк. Или по другой пословице: плохого бога и телята лижут — бернштейновские телята оплошавшего Маркса лижут.

Тянулась, тянулась канитель марксистская, а потом потянула босяцкая.

Сначала мы думали, что босяки-то уж, по крайней мере, самобытное явление. Но когда пригляделись и прислушались, то оказалось, что так же точно, как русские марксисты повторяли немца Маркса, и русские босяки повторяли немца Ницше. Одну половину Ницше взяли босяки, другую наши декаденты-оргиасты. Не успел еще скрыться Пляши-Нога, как поклонники нового Диониса запели: «Выше поднимайте ваши дифирамбические ноги!» (Вяч. Иванов, «Религия Диониса» в «Вопросах Жизни»). Одного немца пополам разрезали, и хватило на два русских «новых слова».

Глядя на все эти невинные умственные игры рядом с глубочайшей нравственной и общественной трагедией, иногда хочется воскликнуть с невольною досадою: золотые сердца, глиняные головы!

А эстетика деревянная. «Сапоги выше Шекспира» — этого, конечно, теперь уже никто не

скажет словом, но это застряло где-то в извилинах нашей физиологии, и нет-нет да и скажется «дурным глазом» относительно всякой внешней эстетической формы, как бесполезной роскоши. Не то, чтобы мы утверждали прямо: красивое безнравственно, но мы слишком привыкли к тому, что нравственное некрасиво; слишком легко примиряемся с этим противоречием. Если наша этика — «Шекспир», то эстетика наша иногда, действительно, немногим выше «сапогов». Во всяком случае, писаревское «разрушение эстетики», к сожалению, глубоко национально. Это — в русской, великорусской природе: серенькое небо, серенькие будни —

Ельник, сосны да песок.

И здесь, в уме, intellectuse интеллигенции нашей, как в сердце и воле, тот же народный уклон к аскетизму, к духоборству, монашеский страх плоти и крови, страх всякой наготы и красоты, как соблазна бесовского. Отсюда — при отношении истинно религиозном к свободе внешней, общественной — неуважение ко внутренней, личной свободе, отсюда же у радикальнейших из наших радикалов — нетерпимость раскольников, уставщиков, взаимное подглядывание, как бы кто не оскоромился, не осквернился мирскою скверною. И беспоповцы-реалисты, и поповцы-идеалисты, и федосеевцы-марксисты, и молокане-народники,— каждое согласие, каждый толк ест из собственной чашки, пьет из собственного «лампадного стаканчика», не сообщаясь с еретиками. И у всех — одинаковый пост, отвлеченное рационалистическое сухоядие. «Мяса не вкушаем, вина не пьем».

Говорят, преподобный Серафим Саровский питался долгие годы какою-то болотною травою *сниткою*. Все эти реализмы, идеализмы, монизмы, илюрализмы, эмпириокритицизмы и другие засушенные «измы», которыми доныне питается русская интеллигенция, напоминают траву снитку.

От умственного голода лица стали унылы, унылы и бледны, и постны. Все чеховские «хмурые люди». В сердцах уже солнце восходит, а в мыслях все еще «сумерки», в сердцах огонь пламенеющий, а в мыслях стынущая теплота, тепленькая водица, подогретая немецкая Habersuppe[11]; в сердцах буйная молодость, а в мыслях смиренное старчество. Иногда, глядя на этих молодых стариков, интеллигентных аскетов и постников, хочется воскликнуть:

— Милые русские юноши! Вы благородны, честны, искренни. Вы — надежда наша, вы — спасение и будущность России. Отчего же лица ваши так печальны, взоры потуплены долу? Развеселитесь, усмехнитесь, поднимите ваши головы, посмотрите черту прямо в глаза. Не бойтесь глупого старого черта политической реакции, который все еще мерещится вам то в языческой эстетике, то в христианской мистике. Не бойтесь никаких соблазнов, никаких искушений, никакой свободы, не только внешней, общественной, но и внутренней, личной, потому что без второй невозможна первая. Одного бойтесь — рабства и худшего из всех рабств — мещанства и худшего из всех мещанств — хамства, ибо воцарившийся раб и есть хам, а воцарившийся хам и есть черт — уже не старый, фантастический, а новый, реальный черт, действительно страшный, страшнее, чем его малюют,— грядущий Князь мира сего, Грядущий Хам.

VIII

«Наша борьба не против крови и плоти, а против властей и начальства, против мироправителей тьмы века сего, духов злобы поднебесных».

Мироправитель тьмы века сего и есть грядущий на царство мещанин, Грядущий Хам.

У этого Хама в России три лица.

Первое, настоящее — над нами, лицо самодержавия, мертвый позитивизм казенщины, китайская стена табели о рангах, отделяющая русский народ от русской интеллигенции и русской церкви.

Второе лицо прошлое — рядом с нами, лицо православия, воздающего кесарю Божие, той церкви, о которой Достоевский сказал, что она «в параличе». «Архиереи наши так взнузданы, что куда хошь поведи»,— жаловался один русский архипастырь XVIII века, и то же самое с еще большим правом могли бы сказать современные архипастыри. Духовное рабство — в самом источнике всякой свободы; духовное мещанство — в самом источнике всякого благородства. Мертвый позитивизм православной казенщины, служащий позитивизму казенщины самодержавной.

[11] Овсяный суп (нем.).

Третье лицо будущее — под нами, лицо хамства, идущего снизу,— хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц.

Эти три начала духовного мещанства соединились против трех начал духовного благородства: против земли, народа — живой плоти, против церкви — живой души, против интеллигенции — живого духа России.

Для того чтобы в свою очередь три начала духовного благородства и свободы могли соединиться против трех начал духовного рабства и хамства — нужна *общая идея,* которая соединила бы интеллигенцию, церковь и народ; а такую общую идею может дать только возрождение религиозное вместе с возрождением общественным. Ни религия без общественности, ни общественность без религии, а только *религиозная общественность* спасет Россию.

И прежде всего должно пробудиться религиозно-общественное сознание там, где есть уже сознательная общественность и бессознательная религиозность,— в русской интеллигенции, которая не только по имени, но и по существу своему должна сделаться *интеллигенцией,* то есть воплощением intellectus'a, разумом, сознанием России. Разум, доведенный до конца своего, приходит к идее о Боге. Интеллигенция, доведенная до конца своего, придет к религии.

Это кажется невероятным. Но недаром освободительное движение России началось в религии. Недаром такие люди, как Новиков, Карамзин, Чаадаев, как масоны, мартинисты и другие мистики конца XVIII — начала XIX века находятся в самой тесной внутренней связи с декабристами. *Это было, и это будет.* Религиозным огнем крестилась русская общественность в младенчестве своем, и тот же огонь сойдет на нее в пору ее возмужалости, вспыхнет на челе ее как бы «разделяющийся язык огненный» в новом сошествии Духа Св. на живой дух России, на русскую интеллигенцию. Потому-то, может быть, и оказалась она в полной темноте религиозного сознания, в своем «безбожии», что совершила полный круговой оборот от света к свету, от солнца закатного к солнцу восходному, от Первого Пришествия ко Второму. Это ведь и есть путь не только русской интеллигенции, но и всей России от Христа Пришедшего ко Христу Грядущему.

И когда это совершится, тогда русская интеллигенция уже перестанет быть интеллигенцией, *только интеллигенцией,* человеческим, только человеческим разумом,— тогда она сделается Разумом Богочеловеческим, Логосом России, как члена вселенского тела Христова, новой истинной Церкви,— уже не временной, поместной, греко-российской, а вечной, вселенской Церкви Грядущего Господа, Церкви св. Софии, Премудрости Божией, Церкви Троицы нераздельной и неслиянной,— царства не только Отца и Сына, но Отца, Сына и Духа Св.

«Сие и бу́ди, бу́ди!»

А для того, чтобы это было, надо разорвать кощунственный союз религии с реакцией, надо, чтобы люди, наконец, поняли, что значит это слово Слова, ставшего Плотью: *Если Сын освободит вас, то истинно свободны будете* (Иоанна XIII, 36).

Не против Христа, а со Христом — к свободе. Христос освободит мир — и никто, кроме Христа. Со Христом — против рабства, мещанства и хамства.

Хама Грядущего победит лишь Грядущий Христос.

1905 *Публикация Е. Левина*

Фридрих Горенштейн

Зима 53-го года

Повесть

5

Зон был в дорогом бостоновом костюме, темно-синем, и шелковой полосатой рубашке. Он сразу схватил Кима об руку, сжал локоть так больно, точно боялся, что Ким вырвется, и поволок в коридор. Ким успел лишь заметить оклеенную газетами переднюю комнату или кухоньку, где что-то варилось на примусе. Зон подвел Кима к заколоченному окну, спросил, по-прежнему сжимая локоть:

— Что?

— Мне нужны деньги,— сказал Ким,— я отдам с аванса... Ты извини... Я, может, не вовремя.

— Что ты, что ты,— сказал Зон и выпустил локоть Кима.— Что ты... Ко мне в любой момент... Ночуй, пей... А здесь обстановка... Больной человек...

Из двери выглянула женщина.

— Сеня,— позвала женщина,— он ест и успокоился... Это не припадок, он просто был голоден... С кем это ты?

— Ко мне пришел товарищ по работе,— ответил Зон.

Женщина подошла ближе. Она была курносой и голубоглазой, чем-то напоминала Катю, только сильно постаревшую и перенесшую болезнь. Впечатление перенесенной болезни создавалось коротко стриженными, спрятанными под косынку волосами да провисшими пористыми складками кожи, которые остаются после отеков лица. Губы ее тоже были с молочным, болезненным оттенком, особенно по краям, и слегка подкрашены помадой, зато шея длинная, нежных плавных линий, совсем молодая. Одета женщина была бедно: нитяная кофточка, юбка, прикрывающая колени. Ноги у женщины были красивыми, продолговатыми, с крепкими аккуратными икрами, обтянутыми шелковыми чулками, единственной дорогой частью туалета.

— Пригласи товарища зайти,— кивнув Киму, сказала женщина,— Матвей ест... Я-то его изучила, припадок это или просто от голода... Он ссорится с моим братом,— обернулась вдруг женщина к Киму,— мой брат несчастный человек... Шизофреник... Говорит глупости... А он с ним спорит... Обижается... Конечно, это ужасно... Но в психиатричку я его не отдам... Он там погибнет... Тем более, припадки у него изредка...

— Майя,— сказал сердито Зон,— зачем ты говоришь лишнее...

— Да,— сказала Майя,— я выпила... У нас ведь гулянка... Пойдемте, даже шампанское еще есть...

Она взяла Кима за руку и потащила к дверям. Ручка у нее была маленькая, мягкая, как у Кати. В оклеенной газетами передней, которая одновременно служила и кухней, Ким разделся. Примус уже был погашен, и жареная рыба сложена в эмалированную мисочку. Следующая комната оказалась довольно просторной, в двух углах стояли ширмы, очевидно, скрывающие постели. За длинным раздвижным столом расположились гости, человек шесть, но что особенно поразило Кима, в комнате было очень тихо, друг с другом гости не общались, молча жевали, бесшумно двигая челюстями. Иногда кто-либо наливал себе водки и выпивал в одиночку, не чокаясь.

— Почему они молчат? — шепотом спросил у Майи Ким.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7, 8.

— Здесь была неловкая сцена,— тоже шепотом ответила Майя,— незадолго до вашего прихода... Мой брат шизофреник. Он плюнул Сене в лицо... Он не попал,— тотчас же испуганно, торопливо пояснила она,— он оплевал себе грудь... Я говорю лишнее... Давайте выпьем...

Ким несколько оторопело уселся рядом с Майей и неожиданно жадно выпил полный граненый стакан водки, от которого сразу опьянел, но не весело, с приятным головокружением, как у Кати, а тяжело и нехорошо. Может, этому способствовала и закуска, в основном, по-видимому, остатки от новогодней встречи: затвердевшие ломтики сыра, подернутая несвежей пленкой колбаса, резанная не сегодня, искромсанный студень, возможно, даже были ранее недоеденные куски, собранные с тарелок назад в блюдо. Кусок, который Майя положила Киму, был с угла измазан пеплом папиросы.

— У меня ведь день рождения,— сказала Майя,— конечно, отметили его вместе с Новым годом... Но сегодня тоже решили... круглая дата... Кроме того, брат... Он у меня впервые на дне рождения... После длительного перерыва... Вы почему не закусываете?

— Пепел,— сказал Ким,— студень измазан пеплом...

— Ах, извините,— Майя покраснела, отодвинула тарелку со студнем, ушла и принесла, поставила перед Кимом две жареные свежие рыбешки, приятно пахнущие, которые Ким начал обгладывать, особенно лакомясь сладковатой кожицей, снаружи похрустывающей, а изнутри влажной, смоченной вязким соком.

— Зон,— позвал Ким.

— Что ты хотел? — спросил Зон, появляясь откуда-то сбоку.

— Я хочу рассказать Майе о своем отце.

— Ну, расскажи,— ответил Зон.

— Ты одобряешь?

— Дело твое,— ответил Зон, исчезая.

— Понимаешь, Майя,— сказал Ким,— во время войны готовилась крупная операция... Отец командовал крупным соединением,— Ким хитро прищурился,— неважно каким... Энским... Начало операции должны были возвестить ракеты... В определенном порядке, определенного цвета... Однако гестапо подослало шпионов... и пользуясь ротозейством начальника штаба... И вот... И отец тоже пострадал...— Киму стало ужасно горько, тяжело в груди, хоть он знал, что популярно рассказывает брошюрку из «Библиотеки приключений». Ким подвинул к себе вновь тарелку со студнем и надкусил почему-то нарочно в том месте, где застывший белый жир был измазан пеплом.

— Проклятый изменник,— сказал он вдруг незнакомым голосом, твердо произнося буквы,— предатель родины... Я с ним давно ничего общего... Он и матери изменял... Он... Он...— голос Кима сорвался, перешел на торопливое шипящее бормотанье.— Мы с ним и раньше не жили... Я... У меня вообще, может, другой отец...

И тут он заметил, что один за столом. Вернее, он и раньше видел, что Майя слушает невнимательно, а затем и вовсе ушла, еще с самого начала, когда он лишь начинал передавать содержание недавно прочитанной брошюрки из серии «Библиотека приключений». Однако он продолжал говорить сам себе, словно играя с собой в прятки, не замечая одиночества, и от этого ему сейчас стало особенно плохо, потому что, если б его слушала Майя или пусть даже кто другой, тогда все, что он говорил, имело б хоть какое-нибудь объяснение или оправдание, ибо теперь совершенная им пакость становилась бескорыстной, а потому особенно невыносимой. Неожиданно Ким услышал поскрипывание лодочных уключин, что ясно свидетельствовало о болезненном состоянии, но безликие гости тоже встревожились, значит, поскрипывание нельзя было отнести ни за счет головной боли, ни за счет опьянения.

Гости торопливо уходили, толпясь в дверном проеме, слишком узком сразу для шестерых. Ким встал, отвалился от стола, припал к стене и увидел странного человека, выезжающего из-за ширмы в кресле на колесиках, которые и издавали поскрипывание. Человек как раз поворачивал, придерживая одной рукой левое колесико и усиленно вращая второй рукой правое. Кресло скорее напоминало высокий стульчик для годовалых детей, только увеличенного размера. Концы подлокотников были соединены полочкой, мешающей выпасть из кресла вперед, другая полочка располагалась внизу, служила опорой ног. Человек был в военной гимнастерке, старой и

застиранной, но чистой, аккуратно разглаженной, с ослепительно белым подворотничком. Гимнастерку перехватывал командирский ремень с портупеей. На человеке были синие галифе, заправленные в блестящие от гуталина сапоги. Он был такой же голубоглазый, курносый, как и Майя, редкие русые волосы слиплись на лбу, наверное, передвижение и особенно поворот потребовали значительных усилий.

— Матвей,— торопливо становясь меж креслом и Зоном, сказала Майя,— опять, опять... Ты ведь обещал мне...

— Подожди,— сказал Матвей,— я хочу извиниться... Сеня, милый, прости мне этот плевок... Ты достоин настоящего мужского удара... Не женской пощечины, а настоящего, кулаком в зубы... Мы б подрались, потом, может, стали б друзьями... Мой лучший друг... Покойник... Мы с ним тоже... Но я парализован... Ты сам это видишь, и потому плюнул... от бессилия... А не потому, что ты гадина, достойная лишь плевка.

— Что он говорит,— сердито крикнул Майе Зон,— увези его за ширму...

Матвей вдруг улыбнулся.

— Ты похож на литовского министра,— сказал он.

— Какого литовского министра,— крикнул Зон,— у него начинается припадок...

— Министра Литвы,— улыбаясь, повторил Матвей,— мы вместе работали... Человек он дрянной, ты все-таки немного лучше. Склочный, злой и землекоп никудышный... Но умница... Мы с ним сходились, толковали в свободное время... Буржуазной Литвы министр... Он Древним Римом занимался раньше... Я тоже, когда студентом был... До армии... Интересное дело,— Матвей сжал ладонями щеки.— Ты заметил, режим тирании возникал чаще всего от усталости, от стремления человека получить счастье наиболее простым, легким путем... Ты только не спорь... Я вижу, ты опять волнуешься... Дело не в спорах... Я над этим долго думал. Преклонение перед властью, если только оно искреннее, чисто и бездумно, приносит наслаждение необычайно сильное и значительно превышающее наслаждение властью, которое никогда не может достигнуть той полноты, того самозабвения... Искренний раб всегда счастливей своего господина, и одной из причин, толкающих тирана на репрессии и жестокости, причин подспудных, в которых он сам себе не признается, является его зависть к своим до глубины души счастливым обожателям... Тиран всегда глубоко несчастен...

Матвей говорил теперь, сосредоточенно морща лоб, изредка он прикасался пальцами к прилипшим прядям волос, точно хотел убрать их, но забывая об этом, вновь опускал руки на полочку перед собой.

— Матвей Павлович,— сказал Зон,— я понимаю вас... Но поймите и меня... Поймите свою измученную сестру... Вы лицо безответственное... Но судьба вашей сестры для меня далеко не безразлична...

— Оставь, Сеня,— сказала Майя,— ты волнуешься, и вы опять поссоритесь...

— Нет, подожди,— крикнул Зон.— Советская власть сделала меня инженером... И что б там ни было... мне эти березки... в общем Россия... я готов копать землю, если потребуется... И я презираю тех, кто плюет в сторону, откуда он получает хлеб и сало.

— Да,— тихо сказал Матвей,— я знаю, что без тебя мы б с сестрой голодали... Сестра кладовщик в детсаду... Копейки, конечно... Я знаю... Думаешь, я не догадываюсь... Допустим... Но наши родственники... Они все отвернулись... И в Москве, и где угодно... А ты помогаешь...

— Матвей Павлович,— сказал торопливо Зон,— поверьте, я не намекал... Я говорил абстрактно... В основном о себе... У меня иногда тоже возникает подобная мысль... Когда я пьян или расстроен... Поэтому мне особенно неприятно слышать со стороны...

— Милый Сеня,— медленно сказал Матвей,— какой бы ты был замечательный человек, если б у тебя для этого была малейшая возможность...

— Матвей, хочешь чаю? — спросила Майя.

— Вина,— сказал Матвей,— хоть полрюмки... Я хочу выпить за ваше счастье... А кто это? — заметил он вдруг прилипшего к стене Кима.

— Это мой товарищ по работе,— сказал Зон.

Матвей пристально посмотрел, протянул вперед руку с подрагивающими растопыренными пальцами и сказал с дрожью в голосе:

— Юноша, дай мне свою руку...

— Перестань, Матвей,— сказала Майя,— это у него на нервной почве... Он у всех просит руку... У каждого нового человека... К нам редко ходят... Гости сегодня пришли, я их предупредила, чтобы они не обращали внимания... А с водопроводчиком получился скандал. Я была на кухне...

— Да,— сказал Матвей,— он думал, я прошу папиросы, протянул пачку, а когда я хотел подержать его руку, вырвался и начал материться... Ты ведь тоже, Сеня... Я в тебя плюнул из-за руки... Я понимаю, тут не презрение... Просто прихоть сумасшедшего унижает тебя... Прихоть слабого унижает... Юноша,— повернулся Матвей опять к Киму,— я давно не держал молодой ладони... Мы с сестрой сидим иногда вдвоем, я держу ее ладонь... Но я хочу чувствовать и другие ладони... У меня парализованы ноги...

— Не обращайте внимания,— сказала Киму Майя, однако Ким оторвался от стены, подошел, протянул руку, и Матвей Павлович жадно схватил ее сухими дрожащими пальцами, гладя, ощупывая. Лицо его покраснело, оживилось.

— Давайте выпьем,— радостно сказал он.

Майя налила четыре рюмки, вино было вкусным, холодноватым. Матвей Павлович выпил свою, не выпуская ладони Кима, поставил пустую рюмку на полочку перед собой. Глаза его блестели...

— Молодость,— мечтательно сказал Матвей Павлович,— но пасаран! — неожиданно крикнул он удивительно молодым голосом,— они не пройдут... Это по-испански,— он перехватил ладонь Кима левой рукой, а правую согнул в локте, сжав пальцы в кулак, тощий до прозрачности.— Смерть фашизму! — крикнул Матвей Павлович.— Испания,— счастливо смеясь, повторял он,— какие ребята... Интербригада... Танки горели, как солома,— выкрикивал он так громко, что на столе что-то звякнуло, покатилось,— но пасаран! Знаешь, юноша, как летели головы... На тебя «хеншель» пикирует, а ты стоишь, и хрен ему в глотку...

— Не надо было давать вина,— сказал Зон,— это начинается припадок... Я вижу по пятнам на лице...

— Матвей,— сказала Майя,— пойдем спать... Уже пора,— она пыталась разжать его пальцы, чтоб освободить ладонь Кима, но Матвей Павлович вцепился мертвой хваткой, сжал так, что Ким вздрогнул от боли.

— Подожди,— сказал Матвей Павлович,— я сейчас сам отпущу,— и вдруг запел какую-то иностранную песню, очевидно, испанскую. Первый куплет он пропел довольно мелодично, хоть и сорванным голосом, а потом начал хрипеть, однако лицо его по-прежнему улыбалось и было полно вдохновения. Подошел Зон, и они вдвоем с Майей высвободили ладонь Кима. Потом Майя увезла продолжавшего хрипеть и улыбаться Матвея Павловича за ширму. Ким постоял, разминая слипшиеся пальцы, особенно сильно ноющие в суставах, покрутил шеей, чтоб хоть немного унять разламывающуюся от боли голову, болело полосами, тянущимися от затылка через череп к бровям.

— Зон,— сказал он, едва шевеля губами, уставая от каждого слова,— Зон, никогда мой отец не изменял матери... Какая подлая выдумка...

— О чем ты? — удивленно спросил Зон.— Ложись спать, тебе сейчас на раскладушке постелят... Если хочешь, можешь выйти, помыться и так далее... В переднюю и налево дверца...

Ким вошел в переднюю, а оттуда в умывальник. Он долго стоял с закрытыми глазами, уткнувшись в раковину, не без некоторого удовольствия чувствуя, как из него вытекают последние остатки сил. Вдруг ему представилась чайная в районном городке, где он был мимоходом несколько лет назад, та самая, о которой он иногда почему-то вспоминал без видимой причины. В данную минуту чайная, конечно, закрыта, столы сдвинуты, царит покой и полумрак. Он грыз холодные твердые яблоки, хоть они и отвлекали. Два чувства боролись в нем: наслаждение покоем и возбуждающее наслаждение терпким яблочным соком. Кусочек яблока попал ему в дупло зуба, он принялся ковыряться во рту пальцами и проснулся. Он спал стоя, согнув колени, прислонившись к умывальнику. Зуб действительно побаливал. Ким сплюнул клейкую слюну, сполоснул лицо, вытерся носовым платком и вернулся в комнату. Свет был погашен, горела лишь стоящая на полу, подключенная к розетке настольная лампа. Тихо шипела патефонная пластинка, Зон и Майя танцевали на цыпочках, чтобы не производить шума. Майя положила Зону голову на грудь, лицо ее посвежело, может, оттого, что при тусклом свете не видны были следы отеков. Зон осторожно ласкал пальцами Майину шею, иногда он накло-

нялся и прикасался губами то к Майиному носику, то к виску, где курчавились русые отрастающие волосы. Увидав Кима, Майя кивнула на угол, на появившуюся еще одну ширму. Сквозь ситцевую ширму Ким некоторое время видел две ритмично движущиеся прислоненные друг к другу тени, потом он заснул, время от времени ощущая себя во сне, наверно, из-за непроходящей головной боли и подергивания зуба. Проснулся он также с головной болью, правда, приглушенной, зуб же вовсе не болел. Было уже утро, судя по густо замерзшему окну, очень холодное.

Ким начал одеваться, прислушиваясь к непонятному плеску воды из-за ширмы. Ступни ног он обернул газетой, сверху натянул носки. Газета топорщилась и покалывала, но он знал, что минут через двадцать она притрется, уляжется по ноге. В комнате было очень чисто прибрано, стол сдвинут и застлан желтой скатертью. У противоположной стены сидел в своем кресле Матвей Павлович, командирский ремень и портупея висели на спинке кресла, рукава гимнастерки, аккуратно подвернутые, обнажали мускулистые руки. Перед Матвеем Павловичем стояла на табурете миска, полная мыльной воды, и он стирал в ней, довольно умело и ловко, белье. Рядом на стуле, покрытом клеенкой, лежала горка уже выстиранных подворотничков, майка-тельняшка и женский бюстгальтер.

— Здравствуйте,— сказал Ким.

— Здравствуй,— ответил Матвей Павлович, торопливо прикрывая бюстгальтер тельняшкой,— тебе Сеня деньги оставил... Возьми на столе... его вызвали часа два назад, он уехал.

Ким взял деньги, попрощался и подумал, что и сюда он, пожалуй, больше не придет. В коридоре у некоторых дверей прямо на полу шипели примуса, клокотало варево. Ким быстро пошел, огибая городской сад, чугунная ограда побелела от мороза. Ресторану гостиницы «Руда» привезли мясо, синие громадные куски, которые от мороза стучали как деревянные. Рабочие взваливали их на спины и несли к служебной двери, отталкивая ногами собак. Ким остановился, перебежал на противоположную от гостиницы сторону и пошел к железнодорожному тресту, возле которого останавливался автобус. Он поехал, однако поездки этой не заметил, как бы глубоко спал наяву, потеряв себя до того, что даже перестал ощущать головную боль, и вышел из оцепенения, лишь переходя железнодорожные пути под рудничными бункерами.

У Дома культуры было многолюдно, но тихо. Ким вошел в толпу, скользя мимо лиц, сплошь незнакомых и угрюмых. В вестибюле Дома культуры, тоже многолюдном, шуршали ленты новогоднего серпантина, золотистый «дождик», пересекавший ранее вестибюль от стены к стене, был сорван, свисал в углах, словно паутина. Ковровая дорожка лестницы, ведущей на второй этаж, пестрела, засыпанная кружками конфетти. Ким вошел в верхний зал, притиснувшись мимо неподвижных спин. Вереница гробов стояла среди зала на возвышенности, образованной сдвинутыми вместе, покрытыми черным бархатом столами. В первом, самом большом и полированном гробу лежал начальник, одетый в черный суконный костюм. Руки его были почему-то в перчатках, скрюченные пальцы утопали в ворохе бумажных цветов. Голова начальника была покрыта большим белоснежным платком, несколько сдвинувшимся и обнажившим часть лица, искаженного мукой, с изломанными полуоткрытыми губами. Рядом с начальником лежали в свежеструганых гробах мальчики-фезеушники, одетые в форменные куртки с молоточками в петлицах. Здесь тоже были бумажные цветы, правда, немного, и кто-то для украшения кинул на мальчиков несколько елочных серпантинных лент. На одном из мальчиков поблескивал искусственными листьями венок. Вдруг Ким узнал в мальчике, покрытом венком, кучерявого, который, балуясь, пинался с Колюшей. Колюша лежал от венка через одного. Лицо его было бледным, но с каким-то живым оттенком озорства, казалось, он нарочно вставил себе вместо глаз в глазницы розовые пучки ваты. Навощенный пол зала, среди которого стояли столы с гробами, тоже был густо усыпан кружками конфетти, лентами серпантина, кое-где торопливо сметенными в кучки к роялю. Неожиданно по залу прошумел ветерок.

— Хозяин,— шепнул кто-то рядом.

Коренастый человек в кожаном пальто с траурной повязкой на рукаве прошел и стал в почетный караул у изголовья начальника, скорбно склонив чуть вправо голову. Он шепнул что-то сопровождавшим его людям, один из них, лысый и низенький, кончиками пальцев натянул сбившийся платок, прикрыл лицо начальника. В то же мгновение заголосила толстая женщина в пальто с лисой-чернобуркой, очевидно, вдова начальника.

Ранее отдыхавшие в углу оркестранты взяли трубы, заиграли траурную мелодию. В толпе суетился фотограф, устанавливал треногу, деловито закрепляя винты. Он снял крупно начальника, потом оттащил аппарат назад, сердито отталкивая народ, расчищая дорогу, и снял всех вместе общим планом, потом вновь двинулся вперед, повернул аппарат, снял крупно кучерявого мальчика, покрытого венком.

— Этого родители забирают,— сказала женщина в пуховом платке,— остальные детдомовские... У нас похоронят...

Вдруг Ким увидел Зона, сменившего «хозяина» в почетном карауле, и пригнулся, чтоб Зон не заметил, ибо очень боялся встретиться теперь с ним взглядом. Из-под драпового, отлично сшитого пальто Зона виднелись бостоновые синие брюки, наспех заправленные в кирзовые сапоги. Оркестранты пошли к выходу, народ потянулся следом. Стали поднимать гробы.

— Подсоби, парень,— сказал Киму мужчина с носом, густо иссеченным у ноздрей красными и фиолетовыми жилками,— крайний отодвинуть надо, чтоб нашего вытащить.

Ким пошел за мужчиной, но какой-то администратор, быстро вращавший лысой головой в разные стороны и дававший указания одновременно подсобным рабочим, фотографу и оркестрантам, возражал мужчине, не позволял трогать гроб.

— После траурного митинга, пожалуйста,— говорил администратор,— у меня указание...

— Нам семьдесят километров ехать,— говорил мужчина, часто прикладывая к носу платок,— дорогу занесло...

— После митинга,— повторял администратор,— машину рудник вам выделяет бесплатно... Так или не так?.. Поставите еще от себя шоферу пол-литра, довезет... Так или не так?..

Наконец они столковались, перейдя на шепот.

— Давай, парень,— сказал мужчина и вынул кошелек,— червонца тебе хватит?..

— Что вы,— сказал Ким,— не надо...

Мужчина молча спрятал кошелек, обошел вокруг стола, стал со стороны головы кучерявого мальчика и начал осторожно сталкивать гроб на руки Кима и усатого сероглазого старика. Ким следил, как гроб, остро и свежо пахнущий лесом, медленно сползает, все тяжелее наваливаясь, потому что старик поддерживал свой конец нетвердо.

— Глубже руки просунь,— покрикивал мужчина,— вот так держите... Я сейчас обойду и подставлю плечо.

Крайний гроб подняли и понесли, держать стало легче, так как можно было свободнее развернуть локти. Понесли и Колюшу. Ким заметил, Колюшин затылок плотно залеплен пластырем, из-под которого выглядывали клочки розовой ваты, такой же, как в глазницах.

— Взяли,— скомандовал мужчина,— вы вдвоем спереди...

Старик прихрамывал, гроб дергался, больно бил по плечу. На лестнице сорвался, хрустнул под ногами венок.

— Черт с ним,— сказал мужчина,— где этот шофер девался. Слушай,— окликнул он человека в полушубке,— ты шофер? Где ж ты ходишь...

— Командировку подписывал,— сказал шофер,— в путевом листе у меня перевозка грунта... Бухгалтерия цепляется... Расценку завысил... С этого и начинается все... Рабочему человеку копейку из глотки выдирать надо...

— Вот вспомнил,— сказал мужчина,— крышку ж гробовую не взяли... Шофер, подержи, я сбегаю... Я потом администратора не поймаю...

— Ладно,— сказал сероглазый старик,— дома свою сколотим...

— Не в том дело,— ответил мужчина,— снегу насыпет...

— Брезентом прикроем,— сказал шофер,— у меня есть в кабине...

— Я тебе твоего сына, конечно, хоронить не желаю,— сказал вдруг мужчина тихо, и лицо его дернулось,— советы даешь...— Он махнул рукой и пошел вверх по лестнице.

— Шкуру с них драть,— сказал шофер, глядя перед собой,— это, может, вредительство... Падлы... Я б их всех пострелял... С портфелями ходят... Ты братуха? — спросил он Кима.

— Нет,— ответил Ким,— просто вместе работали...

Появился мужчина, прижав к груди свежеструганую некрашеную крышку гроба.

— Ну, спасибо,— сказал он Киму,— мы дальше сами...

Между тем народ уже двинулся, густо облепив три грузовика, ползущие на малой скорости. Впереди заплаканные девчонки из номерной несли венки, увитые черными лентами. Время от времени оркестр исполнял траурные мелодии. Кладбище было далеко, за поселком, за огородами с истрепанными ветром пугалами, за снежным полем, истыканным вышками разведочного бурения. На кладбище народ толпой сгрудился вокруг могилы, рядом с которой

поставили полированный гроб начальника и спустили на канатах обелиск черного мрамора.

Мальчиков с грузовиков не сняли, их должны были хоронить чуть подальше в выкопанных по ранжиру могилах у кладбищенской стены. Вновь суетился фотограф, расчищая обзор, укрепляя треногу в снегу. Начался траурный митинг. «Хозяин» и группа лиц, его сопровождавших, в том числе Зон, забрались на грузовик.

— Нелепый случай вырвал из наших рядов,— сказал «хозяин», выдыхая пар, комкая в руках кожаную, обшитую черным каракулем ушанку,— унес в могилу нашего хорошо потрудившегося на благо родины ветерана и эти молодые жизни... Всякий, кто работал с покойником, знает, как самоотверженно и патриотично относился он к своим обязанностям, каким замечательным товарищем и честным советским гражданином он был...

Опять заголосила толстая женщина в пальто с лисой-чернобуркой. Ее держали об руки. Рядом стоял высокий военный, наверно, сын. Он что-то говорил и вытирал женщине лицо платком. Повалил густой мелкий снег, больно хлеставший. Грузовики с мальчиками поехали дальше, буксуя на обледеневшей кладбищенской аллее. Администратор распоряжался, прикрываясь от снега и налетавших порывов ветра, с каждой секундой крепчавших, предвещавших буран. Подсобные рабочие прямо в кузове торопливо стучали молотками, заколачивали гробовые крышки. К администратору подбежал однорукий человек в каракулевой папахе и длинной черной шинели.

— Что вы делаете,— крикнул однорукий,— фамилии, фамилии согласно списку...

— У меня не десять рук,— крикнул администратор, разозленный ветром и холодом, но тут же осекся, очевидно, ему стало неловко, и он подумал, как бы однорукий не счел это за намек.— Я распорядился сделать надписи на крышках чернилами, но помощники мои бездействуют... Мне приходится заниматься и оркестром, и фотографом, и легковой машиной для вдовы начальника, так как она несколько раз по дороге падала в обморок, и грузовой машиной для перевозки одного гроба по месту жительства... Причем учтите праздничные дни...

Рабочие спустили борта грузовиков и начали выносить заколоченные гробы, действительно ничем друг от друга не отличавшиеся, фамилии покойников можно было установить лишь вновь вскрыв крышки, на что администратор пойти не мог.

— Тем более,— сказал администратор,— ограду мы заказали общую... И общую плиту из песчаника, полированного, между прочим, на которой будут фамилии согласно списку...

Уже бушевал настоящий снег, потемнело, несмотря на то, что было не более трех часов дня. Рабочие принялись засыпать могилы. Народ расходился, растянувшись по дороге от кладбища длинной цепочкой. Ким тоже ушел, но не в общежитие, куда б следовало ему пойти, так как мороз и ветер усиливались, а к шоссе.

«У Колюши глаза из орбит выбило,— подумал Ким,— в толпе рассказывали... Ударило по затылку, и глаза выпали в лужу...»

Ким вдруг представил себе голубые Колюшины глаза, плавающие в луже шахтной воды на грунте выработки, припорошенные рудной пылью, освещенные штрековыми электролампами в колпаках.

Со стороны города показался автобус, и Ким побежал к нему изо всех сил, думая, что на бегу видение рассеется. Рудник, куда он приехал, располагался километрах в десяти от рудника, где он работал. Дом культуры точно такой, как и везде, выстроенный по типовому проекту, трехэтажный, с колоннами, лепными эмблемами и статуями, был здесь ярко освещен.

В вестибюле от стены к стене под потолком протянулись нити золотистого елочного «дождика», шуршали цветные ленты серпантина.

— Сильно ты пьян,— сказал распорядитель с красной повязкой, глядя Киму в лицо,— лучше проспись... Драку устроишь...

Но за Кима вступились курцы, которые по случаю метели курили не на улице, а в вестибюле. Один курец даже оттолкнул распорядителя, заботливо помог Киму раздеться и повел наверх, откуда слышался вальс. Дорожка, устилавшая лестницу, была усыпана кружками конфетти, и это сразу насторожило Кима, как во сне настораживает мелькнувшая незначительная деталь из другого, кошмарного сна. Ким пытался выдернуть локоть, повернуть назад, однако новый товарищ держал цепко или просто силы исчезли, тело легко неслось, повинуясь малейшему нажатию спутника. Они вошли в верхний зал, очень знакомый, с навощенным полом, черным роялем и лентами серпантина. В центре зала, в том самом месте стояла вереница белых столов, и мальчики в форменных курточках, с молоточками в петлицах сидели вокруг.

— Вот и наши,— крикнул спутник.

Ким повернул голову и, положив подбородок для опоры на плечо, так как чувствовал сильную слабость в шейных позвонках, начал разглядывать человека, приведшего его сюда.

Спутник был совсем еще мальчиком, кучерявым, тоже в форменной курточке. Щеки спутника заросли редкими волосами, длинным и нежным пушком, который он пока не брил, а очевидно, подстригал ножницами.

— Это свой,— сказал кучерявый мальчикам,— его внизу Змей не пускал.

Мальчики раздвинулись, и Ким сел среди них, ибо понимал, что пытаться уйти или хотя бы остаться стоять в дверях за спинами бесполезно.

— Ешь, кореш,— сказал Киму голубоглазый мальчик и подвинул тарелку с сальным шницелем и плавающим в жире жареным картофелем,— раз в шахте работаешь, жирное есть надо...

Перед голубоглазым мальчиком стоял стакан дымящегося какао. Голубоглазый подцепил с тарелки большой кусок масла, граммов в пятьдесят, опустил его в какао, подождал, пока оно растаяло, превратилось в желтоватую пленку, а потом надпил, облизал жир с губ.

— Когда в шахте дышишь, пыль липнет к жиру,— сказал голубоглазый,— ты ее и выплевываешь...

— Пусть вина выпьет,— посоветовал сидящий с краю мальчик тоже с очень знакомым лицом,— легче пойдет...

Киму подали вина, он выпил, надкусил шницель и, почувствовав внезапно проснувшийся голод, начал жадно есть.

— Здорово мнешь,— сказал голубоглазый,— ты осторожней, пупок развяжется...

Он протянул руки к самому лицу Кима, и вдруг что-то оглушительно хлопнуло, больно хлестнуло Кима по верхней губе. Запахло серой.

— Нарахался,— захохотал голубоглазый мальчик, помахивая дымящейся стреляной хлопушкой. Цветные кружки конфетти осыпали шницель, плавали в жире... Мальчики вокруг захохотали, кучерявый в свою очередь выхватил хлопушку и бахнул в голубоглазого так, что у того волосы взметнулись и задымились. Неожиданно мальчики притихли, переглянулись. Мимо прошел сухощавый человек, скуластый, покрытый морщинами. Рядом шли толстая женщина в бордовом платье и девочка лет пятнадцати, курносая с нежным овалом щек и русой косой.

— Три-четыре,— шепотом сказал голубоглазый, и все мальчики разом крикнули:

— С Новым годом, товарищ начальник!

А глухо, словно из-под стола, чей-то одинокий голос добавил:

— Надя, я тебя люблю...

Начальник сердито покосился на мальчиков, толстая женщина подхватила покрасневшую девочку, и они прошли дальше, где в открытые двери виден был другой зал и тоже стояли столы.

— Это Коля животом,— повизгивая от смеха, шептал Киму в ухо кучерявый.

Ким посмотрел на голубоглазого, который корчил гримасы в спину уходящего начальника. Голова кружилась, испуг рассеялся.

— Колюша,— сказал Ким и обнял голубоглазого через стол,— я нарахался, Колюша...— Я думал, тебя угробило... Тебе глаза выбило...

— Шухарной ты кореш,— смеясь сказал Колюша,— мы еще с тобой погуляем... Я Надьке записку написал... Видал, какие у нее губки...

— Колюша,— повторял Ким, крепко держа голубоглазого, пригибая его, точно пытаясь прижать к себе, но этому мешал стол,— Колюша, ты живи... Ты веревочку кидать умеешь?

Колюша захохотал.

— Ее в шахте с верхнего уступа кидать надо...

— Колюша,— повторял Ким, прислушиваясь к растущим с каждой секундой попискиваниям. Их пока удавалось остановить, потеревшись шеей о предплечье. Ладони Кима были заняты Колюшиным телом, теплота которого и шевелящиеся под пальцами мальчишечьи, неразвитые еще мышцы успокаивали. Мальчики сгрудились вокруг, он хотел потрогать их лица, удостовериться, однако его повели вниз и усадили на диван, рядом с другими фигурами, которые спали, некоторые запрокинув голову, а некоторые, наоборот, склонившись к самому полу.

Какое-то мгновение он видел комнату, словно освещенную молнией. В ней стояли балалайки, домры, барабаны, знамена, плакаты и макет шахтного копра. Потом молния погасла, стало темно, и полил дождь. Ким вышел из дому, забыв плащ, вернулся, но не мог найти плаща, потому что все лампочки перегорели. Он ходил по комнатам, по десяткам темных комнат и щелкал выключателями. Некоторые лампочки вспыхивали вполнакала, бессильные разогнать тьму, и сразу гасли, перегорая. После каждого удара грома комнаты наполнялись сладко-

ватым запахом серы, пугающим и манящим. Несмотря на темноту, чувствовалось: комнаты эти совершенно пусты и так громадны, что стоит оторваться от стен, сразу потеряешься.

Кима разбудил толчок, хоть сидел он на диване один. Рядом с ним лежали пальто и шапка. Он оделся, вышел в вестибюль, перешагивая через серпантинные ленты, оказался на улице. Мороз ослаб. Тихо шел снег, большие хлопья. Ярко освещенные электрические часы показывали половину пятого. Вереница фонарей уходила вдаль, освещая одинаковые дома с лепными эмблемами. И вдруг падающие хлопья, ночной воздух, звезды, кое-где проглядывающие, деревья, покачивающие белыми ветвями, вызвали у Кима ненависть, сильную до омерзенья, и он удивился, как жил спокойно среди всего этого, а иногда даже этим восхищался. Со слезами умиления, как вспоминаются родные места, вспомнилась темная низкая выработка, покосившаяся, обросшая грибком стойка, склизкие бревна, перекрывающие камеры. Глыбы казались незначительным препятствием, тем более что от них можно было легко увертываться, если умело шевелить телом и вращать шеей.

«Сегодня утренняя смена,— подумал Ким,— очень скоро я все это увижу...»

Он поднял воротник, чтоб не видать ни фонарей, ни звезд, одну лишь снежную дорогу под ногами, и пошел к автобусной остановке. Главное теперь было быстрей опуститься в шахту.

6

Ким приехал на рудник как раз к первому гудку. Отовсюду шли люди: мужчины, женщины, мальчишки. Некоторые были уже в спецовках, переодевались дома, хоть выносить спецодежду с рудника официально запрещалось. Рядом с Кимом шла высокая девка-откатчица, широкоплечая, похожая на красивого парня. Волосы ее, как и у всех женщин, работающих в шахте, были туго обвязаны под каской платком. Откатчица придерживала шарф, потому что справа от нее семенила клетьевая, совсем уже старушка, фигура, однако, почетная и уважаемая. Старушка распоряжалась подъемными клетями главного ствола, и от нее зависел своевременный выезд после работы, который, если следовать очереди, занимал иногда не менее часа, особенно при работе в дальних от ствола выработках, когда пристраиваться приходилось в длинный хвост. Несвоевременный выезд до гудка пресекался старушкой беспощадно, за что она неоднократно отмечалась премией в приказах самим «хозяином» и, несмотря на преклонные годы, сохраняли должность. Старушка носила длинную старомодную юбку по щиколотки, из-под которой выглядывали брезентовые брюки, а каска ее без козырька, натянутая поверх собранных в клубок на макушке, обвязанных теплым платком косиц напоминала скорей старушечий чепец. Люди здоровались, переговаривались негромко.

— Дядя Паша,— окликнула откатчица похожего на армянина человека в меховом картузе,— мы где сегодня чистим?

— Нижний горизонт,— гортанно ответил дядя Паша,— сегодня Федя наряд дает...

Ким вошел в быткомбинат, сдал пальто и шапку. «Чистое» отделение бани было хорошо натоплено. Ким разделся, двинулся дальше среди десятков голых тел, поглаживая обнажившиеся рубцы, впрочем, поджившие, приятно почесывающиеся. Он чувствовал себя механической частичкой, включившейся в ритм и знающей свое назначение на общем конвейере. Три прошедших дня попросту не существовали или существовали для другого человека, который исчез. В «грязном» отделении он с наслаждением вдохнул запах руды и пота. Знакомая дежурная кивнула ему, и он кивнул в ответ. Какой-то шахтер вынул из своей каски стеганый подшлемник, заменил его новым, а старый отдал Киму. Подшлемник, несколько заношенный, лоснился, но был теплым, подбитым ватой и пришелся кстати, так как ранее Ким носил под каской лишь фетровый берет. Из отделения спецодежды люди попадали в коридор и вереницей двигались к окошку, где выдавали аккумуляторные карбидные лампы. В ламповой орудовали женщины в резиновом переднике и мужчина-инвалид. У инвалида резиновые перчатки надеты были на скрюченные пальцы, что не мешало ему ловко управляться, кидать в лампы куски карбида, закручивать крышки, со стуком ставить заправленные лампы на обитый жестью прилавок, подхватывать аккумуляторы, щелкать выключателем, проверяя батареи. Время от времени возникала ссора, но он и тут ловко управлялся, отваживал недовольного. Ким сказал номер, инвалид глянул на стеллаж, глянул в записную книжку, глянул на Кима и сказал:

— Ты ж не сдал после смены карбидку... Следующий...

— Ее завалило,— несмело сказал Ким.— Глыбами завалило...

— Принеси записку от начальника... Следующий...

— Его убило,— несмело сказал Ким,— его хоронили вчера...

Инвалид какое-то мгновение, сломав отточенный заводной ритм, глянул на Кима.

— Ты с луны свалился,— спросил он,— а если я завтра умру, что ж, лампы выдавать некому будет?

— Давай, не задерживай,— крикнули из очереди. Ким отошел.

«Ничего,— подумал он,— маленькая заминка... Принесу записку».

Получив лампы, люди спускались ниже этажом, становились вереницей в номерную за спусковыми номерами. Медленно двигаясь, Ким испытывал уже, однако, легкое посасывание в животе, может, от голода, так как он забыл позавтракать. В номерной работали молодые девушки и женщины с маникюром и перманентом. Первая рудничная красавица Валя, ныне секретарша «хозяина», тоже еще недавно работала в номерной. Подойдя к окошку, Ким издали увидал на одном из гвоздиков доски с номерами белую бумажку и сразу понял, что это его номер. Посасывание в животе усилилось, начало давить в груди, поджимая к горлу. Ким сказал номер, выкрикнул его лихорадочно, и девчонка действительно пошла прямо к бумажке. Она сняла бумажку, начала читать.

— Вам номер выдавать не велено,— сказала она,— зайдите к «хозяину»...

— На участок,— переспросил Ким,— зайти на участок?

— Оглох,— презрительно подняла выщипанные бровки девушка,— не на участок, а к «хозяину»... К самому...

Ким тяжело отвалился, отошел, ноги его стягивало под коленями.

Мимо шли люди, получали номерки, направлялись дальше во двор к спуску, а он был выдернут, выброшен из общего ритма. Вдруг вспомнился сон в ту страшную мерзкую ночь у Кати. Тщетны оказались надежды на спасение, он был залит безжалостным светом, от которого не укрыться, и люди очищали вокруг него пространство, уходили в боковые переулки. Ким поднялся лестницей, пошел розовым от рудной пыли коридором. За дверьми участков слышны были телефонные звонки и голоса. Повсюду стояли или, устроившись прямо на полу, сидели шахтеры. Некоторые закусывали. Новогодняя, однако уже в розовых пыльных разводах стенгазета «Сталинский шахтер» под рубрикой «Вентилятор» изображала двух беспечно курящих лопоухих разгильдяев. Над ними висели коричневые прямоугольники с надписью тушью: «Глыбы — заколы». Кабинет «хозяина» находился в отдельном блоке. Ким никогда еще не переступал порога двери, ведущей в коридор, выкрашенный красной масляной краской, с ковровой дорожкой. Сейчас коридор освещался потрескивающими трубками дневного света, так как за окнами по-прежнему было темно. Мелькали надписи: «Главный геолог», «Отдел главного энергетика», «Начальник транспорта», «Конструкторское бюро». Дорогу перебегали молодые люди в пиджаках, девушки в кофточках, шурша кальками. Они косились в сторону Кима, который шел, все сильнее робея и поглядывая на каждого встречного в этом чистом коридоре, даже на любую девчонку-чертежницу, как на вышестоящее должностное лицо. Ему было неловко, что эти люди вынуждены прижиматься к стене, шарахаться, опасаясь испачкаться о грязную робу. Коридор оканчивался стеклянной перегородкой, за которой был тамбур с диванами, где курили несколько человек, чисто одетых. Ким робко поздоровался. Ответил лишь один, в ситцевых нарукавниках, и то легким кивком.

— Мне к «хозяину»,— тихо сказал Ким.

Человек с нарукавниками молча показал белым, чистым пальцем на обитую кожей дверь. Ким осторожно постучал, подождал и вновь постучал. По лбу из-под каски катились капли пота.

— Дерните,— сухо сказали сзади.

— Что? — испуганно вздрогнул Ким.

— Дерните дверь,— повторили сзади.

Ким потянул дверь. За ней оказалась лестничная площадка. Ступени с медными прутьями, прижимающими дорожку, уходили вверх. Ким миновал два пролета и вновь оказался в коридоре уже без дверей по бокам, с обтянутыми материей стенами. С одного конца коридора на пьедестале стоял громадный бронзовый бюст Сталина, с другого конца были клепаные медными шляпками раздвижные двери на шарнирах. Ким отодвинул одну половинку и увидел приемную, уставленную фикусами и пальмами в кадках. В креслах сидело много мужчин, в основном седых или лысых с папками, рулонами чертежей и портфелями. Каждый раз кто-либо из них подходил к секретарше, и она отвечала, едва разжимая красные губы, поправляя плечики платья.

— Занят... Не может... Срочно занят...

Звякнул телефон.

— Нет, не пришел,— ответила секретарша Валя, торопливо схватив трубку...— Хорошо...

Примем меры... Да, на участок я звонила...— Бережно положив трубку одного телефона, она схватила трубку другого, начала лихорадочно сердито набирать.— Чего вы загляды-ваете? — крикнула она Киму...

— Я,— едва слышно вымолвил Ким, облизав языком пересохший рот,— меня вызвали...

Валя быстро кинула трубку, схватила телефон, очевидно, связывающий с «хозяином».

— Пришел,— крикнула она и повернула голову к Киму.— Проходите быстрей...

Кабинет «хозяина» был громадный, как зал, и потому производил впечатление пустого, напомнил Киму одну из приснившихся этой ночью комнат. Стояло два стола в виде буквы «Т», крытый никелем сейф, диван в чехле. Помимо мягких полукресел у «нижестоящего» стола располагалась выпачканная рудой скамеечка, на случай, если кто-либо из вызванных одет в спецовку. Под скамеечкой этой лежала специальная войлочная подстилка, покрывающая часть паркета. На противоположной стене, перед глазами «хозяина», помещалось специальное контрольное устройство, автоматически связанное с подъемником шахтного копра. Каждый поднятый из шахты скип с рудой отмечался вспыхивающей красной электролампой. Таким образом остановка, заминка моментально фиксировалась «хозяином» непосредственно. На столе «хозяина» было четыре телефона, вентилятор, сифон газводы и образцы руд. Войдя, Ким остановился у порога.

— Здравствуйте,— сказал он и снял каску, потом спохватился, стащил и подшлемник.

«Хозяин» молча смотрел издали, пригнувшись, форменные молоточки в петлицах, золотые вензеля вдоль рукава и пуговицы кителя поблескивали. У «хозяина» было простое крестьянское лицо, однако располневшее, даже человек, не знавший «хозяина» ранее, чувствовал, что провисшие щеки и налившиеся жиром уши сильно изменили его облик. Рядом с «хозяином» сидел мужчина в коричневом пиджаке, поджарый и острый: с острыми плечами, острым носом и тонкими губами, плотно сжатыми, но шевелящимися.

— Ну,— сказал, наконец, «хозяин»,— рассказывай...

Голос его был глуховатый, с хрипотцой, однако все-таки угадывалось сходство с тем, звучавшим на всю страну по радио первого января. Кимом вдруг овладело успокаивающее чувство собственной значимости, участия в каком-то серьезном деле, пока ему не известном. Он осторожно сжал кулак, сильно пошевелил пальцами, так он всегда незаметно давал выход избытку нахлынувших чувств. Он стоял среди кабинета, следя за четко вспыхивающими через равные промежутки лампочками, за автоматическим совершенным устройством, гордясь тем, что принадлежит и подчиняется всему этому.

— Рассказывай,— повторил «хозяин» издали,— рассказывай, как ты сбежал с ознакомительной экскурсии.

— Какой экскурсии? — автоматически подождав, пока вспыхнет красная лампочка, спросил Ким, цепляясь из последних сил за равномерный ритм конвейера, который освобождал его от прошлого, от вопросов, от кошмарных видений.

— Вот полюбуйтесь,— обернувшись к мужчине в коричневом пиджаке, сказал «хозяин»,— единственный уцелевший участник ознакомительной экскурсии, так трагически кончившейся... Нам его прислали перевоспитать... В детский сад... Подключили мы его к группе фезеушников. Для ознакомления с шахтой дали им опытного руководителя... Очень знающий опытный практик... Главным инженером даже работал... Потом я его, правда, снял... Алкоголик... Только опьянением я могу объяснить, что он повел практикантов на сороковой горизонт, в запрещенные горнотехнической инспекцией блоки, где давно уже не велась работа...— «Хозяин» вынул из папки бумажку, протянул мужчине,— это справка... После извлечения трупа врачебная экспертиза установила признаки алкоголя...

Мужчина взял справку, быстрей зашевелил губами, по-прежнему не разжимая их.

— Разумеется, останься начальник в живых,— сказал «хозяин»,— я отдал бы его под суд не задумываясь... Но речь сейчас об этом артисте... Вместе со всеми идти побоялся, сбежал, вылез через вентиляционную... Есть свидетели, которые видели... Уехал в город гулять, а тут люди гибли... Никого не предупредил... Узнай мы раньше, возможно, удалось бы спасти народ... Приняли б меры...

Ким рассматривал рот «хозяина», выбрасывающий слова. Страха не было, была полная невесомость, потеря опоры, как в кинотеатре, когда на трибуне вместо Сталина вдруг появился незнакомый старик.

— Я не знал,— сказал тихо Ким,— мы работали каждый в отдельной скреперной выработке... Потом мою завалило... Я выбрался, и начальник меня отпустил...

— Так, так,— после паузы произнес «хозяин»,— значит, вы занимались не ознакомлением с техническими данными и геологическими особенностями шахты, а работали без техминимума, без допуска... Да еще в запрещенном блоке... Наглец! — неожиданно выкликнул он,

побагровев.— Это уже политическая клевета... За что вас выгнали из университета? Кто ваши родители?

Последние фразы он произнес на «вы», может, чтоб более веско подчеркнуть ответственность.

— У меня нет,— с трудом выдавил Ким,— у меня умерли... То есть погибли...

— Весь коллектив работает напряженно,— рубил воздух ладонью «хозяин»,— пробиваемся к богатым рудам... Вследствие тяжелых геологических условий план временно не выполнен. Мы, разумеется, не будем ни спать, ни есть... Потребуется, сам пойду скрепери-стом... Праздники мы все-таки встретили планом... Это была б политическая ошибка, встретить Новый год сталинской пятилетки с потушенной звездой на копре... Весь коллектив несет трудовую вахту... Но в семье не без урода.— «Хозяин» вынул платок, тяжело дыша, отер лицо, позвонил.— Проверьте в номерной,— сказал «хозяин» вошедшей секретарше,— было ли официальное разрешение начальника на трехдневный отпуск.— Секретарша вышла. В кабинете стало тихо. Мужчина шелестел бумагами, «хозяин» тяжело дышал. Три окна были прикрыты шторами, сквозь них смутно поблескивали огни прожекторов на бункерах и копре, освещавшие шахтный двор. Вошла секретарша.

— Никакого официального разрешения в номерной нет,— торжественно объявила она. Чувствовалось, ей приятно докладывать «хозяину» эту весть. «Хозяин» поблагодарил ее кивком, она наклонилась, но без улыбки, по-деловому, серьезно и вышла, красиво покачивая бедрами.

— Дезертир! — крикнул вдруг «хозяин» и протянул к Киму сильную мясистую ладонь.— Убийца! Ты сбежал, не предупредив, что люди заблудились, и они погибли... Ты убийца или нет, говори сам... Убийца или не убийца! Говори!

— Я,— произнес Ким, щурясь от четко мигающих красных лампочек,— я пробовал... Я говорил... Может, я виноват... Наверно, наверно... Я говорил... А он говорит: паникер... Я говорил... Он говорит: иди, торгуй шнурками... Я говорю... Я паспорт... Это мерзко... Я согласен.... Не знаю.... Я говорил... Он говорит: вылезай... Ребята тоже вылезают... Выработку завалило...

— Мы таких субчиков на фронте расстреливали,— произнес мужчина, кивнув в сторону Кима,— я в трибунале работал... Через меня их достаточно прошло...

— Что ж ты так неудачно сочинил,— произнес «хозяин», как-то сразу переходя с надрыва к спокойному тону, даже несколько насмешливо. Он с притворным сочувствием вздохнул, будто разделяя неудачу Кима.— Думаешь, тут люди неграмотные, ты им басни расскажешь...— «Хозяин» с хрустом раскрыл переплет одной из книг, прочел торжественно: — «Виновные несут ответственность по Уголовному кодексу союзных республик за нарушения, содержащие признаки преступления, а также за самовольное возобновление работ, остановленных горнотехнической инспекцией».— Ясно,— отложив книгу, сказал «хозяин»,— вот чем мы руководствуемся... И пока еще неплохо, судя по достижениям. Мы не какие-нибудь космополиты... Сами руководим отечественными предприятиями... Что ж мы, хазар пригласим нами руководить?.. А паршивую траву... то есть паршивую овцу с поля вон... Ладно, некогда с тобой... Напишешь подробно объяснительную... Как сбежал во время экскурсии и так далее... Хитрить будешь, пострадаешь. Честно напишешь, посмотрим, что с тобой делать... Иди...

Ким вышел в приемную, держа каску и подшлемник. Пока он был в кабинете «хозяина», вокруг произошли какие-то серьезные изменения, и он стремился узнать их из обрывков разговоров старичков в приемной, потом чистых людей, курящих в стеклянном тамбуре на диване, напрягая слух, однако, как ему казалось, при виде его все понижают голос либо вовсе замолкают. В пропитанных рудной пылью коридорах Ким не то чтоб успокоился, а вроде бы начал привыкать к своему нынешнему «послекабинетному» состоянию.

За столом начальника в кабинете участка сидел блондин в меховой безрукавке, надетой поверх ковбойки. Между фразами блондин делал какой-то холостой пробег губами, произнося слившиеся у него воедино начало и конец ругательства, которое, очевидно, настолько вошло в плоть и кровь, что он его не замечал.

— Инять,— говорил блондин костистому бурильщику,— шпуры редко закладываешь, инять...

Бурильщик доказывал свое, позвякивая ожерельем отточенных буровых коронок, нанизанных на надетую через голову проволоку.

— Ладно,— увидав Кима, сказал блондин,— ты, инять, парня проводишь к дяде Паше... На откатку вагонеток... Я с «хозяином» говорил по телефону,— обернулся он к Киму,— позже побеседуем,— он написал записку,— вот тебе в номерную.

— Мне лампы не выдают,— тихо сказал Ким,— глыбами завалило карбидку.

Именно теперь, когда стало немного лучше, захотелось вдруг разрешиться криком, точно вместе с этим криком удастся выбросить что-то давящее изнутри, и приходилось напрягаться, чтоб сдерживаться. Блондин, не вставая, открыл позади расшатанный шкаф, доверху набитый розовыми от рудной пыли конторскими книгами. На нижней полке лежало несколько касок и стояли лампы. Он выбрал аккумуляторную, щелкнул, проверяя батарею.

— Возьми,— сказал он,— ты на откатке сегодня... С карбидкой не подвигаешься... И пояс возьми...

Ким вдел брезентовый пояс в дужки плоской металлической коробки с батареями, застегнул пряжку. От коробки тянулся гибкий кабель, оканчивавшийся рефлекторной электролампой с выключателем. Вначале Ким положил гибкий кабель на плечо, так что лампа перевешивалась к ключице.

Потом воткнул лампу штырьком в специально сделанное для этого отверстие каски.

— Выключи,— сказал бурильщик,— зачем зря жечь... Батарея сядет...

Ким выключил, посмотрел на бурильщика с благодарностью. Этот простой деловой совет сейчас, в «послекабинетный» период, был так необходим, так важен. Крик внутри погасал, сползал от горла в глубину, хоть Ким отлично понимал, что окончательно исчезнуть не мог. Они спустились вниз к номерной, возле которой уже никого не было, Ким протянул бумажку и получил номер.

— Дядю Пашу знаешь? — спросил бурильщик.— У него заработаешь неплохо... Он испанец... Его как-то по-другому настоящее имя... Как-то на «О»... У себя там он большим чином был... Дивизией командовал, что ли... И в нашу войну партизанил... Глупый человек... Наверное, самый дурной испанец... Среди ихних есть ловкачи... В отделах кадров поустраивались... Я в Харькове на заводе видел... Но мужик приличный... Вот поработаешь с ним смену...

Шахтный двор, ярко залитый прожекторами, был заполнен народом, толпящимся у ствола. Две двухэтажные клети ходили, подрагивая толстыми, вязкими от смазки канатами. В скиповом отделении стремительно, подобно снарядам, взлетали под вершину копра из глубины скипы, роняя куски руды, разгружались в бункерные отверстия. Ветер и мороз прижимали людей ближе к клетям, каждый хотел быстрее спуститься. У клетей привычно орудовала маленькая старушка, шелестела юбкой, отталкивала народ, одному громадному верзиле с буровыми штангами на плече, сильно напиравшему и вылезшему за положенную границу, старушка, слегка подпрыгнув, даже сунула в скуластую физиономию крохотную дульку.

Клети были заняты спуском материалов. Грузили бумажные мешки цемента, подгоняли безбортовые, лишь по углам для упора снабженные балками-рогами вагонетки-«козы» с лесом и рельсами. Грузили электромоторы. Наконец, начали спускать людей.

— ОКС,— крикнула старушка.

В первую очередь опускали строителей на нижний капитальный горизонт. Пошел «ОКС». Спецовки строителей были не красными от руды, а серыми от бетона.

— Пошли с ОКСом,— подмигнул бурильщик, потянул Кима, вклинился в толпу. Бурильщик успел проскочить, а Кима старушка приштопорила, оттолкнула и дала под зад сухой коленкой. Ким отошел, выбрался из толпы. Над головой мелькали блеклые звезды. По краям неба, там, куда не достигал свет прожекторов, они были гуще. Рассвет еще не наступал. Крик вновь начал подползать, если не достиг еще горла, то уже скопился в груди, подступал к самой оконечности впадинки между ключицами. Напуганный этим, Ким ринулся в толпу и принялся пробираться с такой силой, что оказался втиснутым в первую же поданную клеть, где его прижало лицом к чьей-то мазутной спине. Он с трудом повернул шею, чтоб прижаться к мазуту хоть щекой, а не губами. Клеть поползла, дернулась и замерла, сажали людей на верхний этаж. Вокруг застыл освещенный бетон ствола, через клеть дул теплый ветер, ибо остановилась она на уровне калориферов, подогревавших зимой шахтный воздух.

— Ташкент,— крикнул кто-то,— здесь бы всю смену провисеть...

— Говорят, следователь приехал,— сказал другой голос,— разбирается в причинах...

— Да ну,— возразила мазутная спина,— виноват покойник всегда... или стрелочника найдут... Тем более фезеушники детдомовские... Меня, например, на сороковой горизонт за сто нарядов не загонишь... Мне жизнь дороже...

— Жаль, тесно,— сказали в углу клети,— не развернуться... Дал бы тебе по холке...

— А ты не раздавай... Бабе своей давалку оставь...

— Бабушка Олька,— крикнули рядом с Кимом,— отправляй, передеремся...

— Помнишь,— сказала мазутная спина,— когда прошлой зимой Гомжина пристукнуло...

Я его сам вытаскивал... На груди его полоса была напухшая... Два пальца толщиной и четыре пальца шириной... Красная с синим... Мы его вывезли... Положили... у него таз был раздавлен тоже... Я руки его забираю, держу, чтоб он не почувствовал, не нащупал, а он вырывается, снег гребет ладонями и в расстегнутые спереди штаны заталкивает... Пекло его, понял...

— Ладно,— сказали в углу,— завел молитву...

Ким вышел из клети в околоствольном дворе и увидел дожидавшегося бурильщика. Околоствольный двор был новый, хорошо бетонированный, сухой. Они вышли к квершлагу, тоже очень сухому, бетонированному, освещенному лампами дневного света. Позади грохотал опрокид. Электровоз заталкивал груженую вагонетку в специальное устройство, которое переворачивалось вместе с ней, и руда сыпалась в подземный бункер, а оттуда по ленточному транспортеру поступала к ствольным скипам. Ким долго шел деревянными тротуарами-мостками среди десятков таких же, как он, спецовок. На некоторое время он даже потерял себя, ощущая только звуки, принадлежащие всем: шорох шагов, позвякивание буровых штанг.

Изредка он вздрагивал от металлического стука, который, казалось, возникал из глубины бетонных стен. Это сцепщик-люковой подавал сигнал, колотил гаечным ключом в водяные и воздушные трубы, тянущиеся вдоль стен, стук этот разносился вперед на десятки метров, нарастал, и вслед за ним, усиливавшимся до предела, появлялась партия, электровоз и груженые вагонетки неслись, обдавая горячим ветром, роняя на стыках куски руды. Народ доходил к перекрестку, где висели светящиеся часы, и делился на три группы по трем выработкам, расходящимся веером. Часы показывали без двадцати семь.

— Пошли быстрее,— сказал бурильщик.

Они двинулись левой выработкой, тоже крепленной бетоном, но освещенной обычными электрическими светильниками, более тусклыми. Потом они свернули вновь налево, в выработку с деревянной крепью, освещенную редкими фонарями. Шло их теперь человек пять. Какой-то низкорослый, прихрамывающий шахтер тащил обернутые вокруг плеча шланги.

— Зажигай,— сказал бурильщик и показал на темный зияющий вход. Ким включил лампу, шагнул в темноту. Два светящихся зайчика прыгали по мокрым скалистым стенам. Сквозь резиновую подошву острые мелкие обломки кварцита кололи ступни, неумело, наспех обернутые толстой портянкой. Хлюпала вода. Ким осторожно вращал шеей, скользя вокруг лучом прикрепленной к каске электролампы. Он поднял голову кверху и увидал покрытые капельками нависающие глыбы, всколыхнувшие воспоминания, заставившие вздрогнуть. Впереди послышался грохот.

— Работают,— сказал бурильщик,— дядя Паша уже включился.

Вскоре мелькнул яркий луч и рядом с ним два пляшущих огонька. Ким ударился о рельс костяшкой щиколотки, сморщился, опустил голову, осветил пути, наспех положенные шпалы торчали как попало, неровно. Что-то темное катилось, наезжало, постукивая, и над ним мелькал огонек.

— Люба,— крикнул бурильщик,— я парня привел... Я к себе иду...

Люба проехала мимо, чтоб не терять инерции. Мелькнуло ее красивое мужское лицо. Это была та самая высокая откатчица. Бурильщик кивнул и тоже ушел, полез в какую-то дырку, карабкаясь вверх, закидывая ноги. Ким стоял, растерянно озираясь. Воздух был влажным и прохладным, начало слегка знобить. Он пошел на грохот. В забое среди взорванной породы работала породопогрузочная машина «ПМЛ», несколько похожая на снегоочиститель. Мощным ковшом, снабженным победитовыми зубьями, она зачерпывала скальные обломки, опрокидывала их на ленточный транспортер, а оттуда они сыпались в вагонетку. Освещая забой, горела яркая фара. Дядя Паша стоял спиной к Киму, держась за рукояти управления, то посылая машину вперед, то отводя немного назад, для разбега.

— Здравствуйте,— сказал Ким, но дядя Паша, наверное, не услышал из-за грохота. Тогда Ким обошел вокруг, прямо к забою. Дядя Паша заметил, улыбнулся, протянул руку, взял Кима за кисть и потряс. Появилась Люба, подкатывая пустую вагонетку.

— Привет,— сказала она,— давай, покатили...

Ким уперся в свой угол, вагонетка, заваленная глыбами до отказа, казалось, приржавела к рельсам. Ноги скользили, ища опоры, отвыкшие от тяжести мышцы ныли, и сердце колотилось. Но постепенно вагонетка пошла легче, даже приходилось сдерживать ее.

— Тормози! — крикнула Люба. Ким ухватился, повис, упираясь ногами в шпалу.

— Пальцы,— крикнула Люба и рванула Кима назад.

Кузов вагонетки, щелкнув, опрокинулся, скальная порода посыпалась в отверстие, перекрытое решеткой.

— Это ножницы,— сказала Люба,— так пальцы и отрежет, на капитальном горизонте строители подберут.

Постепенно Ким вошел в ритм. Вагонетка за вагонеткой сыпались сквозь решетку. Минут через сорок Ким прижился в выработке, сырой темный воздух и пещерные чавкающие звуки уже не пугали. Лужа у колес погрузочной машины была не просто лужей шахтной воды, она чем-то отличалась от других, была знакома, в одном месте в нее вдавался выступ, похожий на Крымский полуостров, и к выступу этому прилип окурок. Запомнились и колдобина на стыке под неровно положенными шпалами, и царапины вдоль решетки. Когда в выработке поплыл третий незнакомый огонек, Ким посмотрел на него с беспокойством. И действительно, огонек оказался взрывником, скуластым парнем, с родинками на щеках и подбородке и золотым зубом.

— Я мальчишку для подноски возьму,— сказал взрывник, блеснув зубом,— мне сегодня четыре забоя заряжать...

Ким пошел с неохотой, но вскоре новая работа ему понравилась. Они шли не торопясь, пару раз присаживаясь покурить, и Ким тоже тянул горькие дешевые папиросы взрывника.

— Ты сам откуда? — спрашивал взрывник.— Отец, мать есть? Братья-сестры...

Склад взрывчатых материалов располагался в светлой теплой выработке. На скамеечке перед ним сидели взрывники и подносчики, травили баланду.

По-настоящему взрывник начинает работать лишь в конце смены, когда люди очищают забои. Ким тоже уселся, вытянув ноги. От теплоты он почувствовал усталость, приятно хрустнули суставы.

— Уже кимарит,— сказал появившийся взрывник, протянул руку, расшевелил, выдернул из дремоты и надел туго набитую сумку килограммов в пятьдесят. На сгибе лоснящаяся, насквозь пропитанная потом брезентовая лямка прижала старый рубец, окончательно еще не заживший, и Ким чувствовал, как постепенно она растравляет рану, как ползет молодая кожица и обнажившееся мясо неприятно липнет к рубашке. Он пробовал совать под лямку пальцы, поначалу это облегчало, но потом боль усиливалась и в прищемленных пальцах, и в плече, так как пальцы передавали давление не на весь рубец целиком, предохраняя отдельные участки за счет других, где под впившимися пальцами начало кровоточить, тепловатые струйки скользнули к лопатке. Ким шагнул вбок, упер сумку о деревянную крепь.

— Ты чего? — спросил взрывник.

Взрывник ушел далеко вперед, но все-таки обернулся. Ким не помнил, может, он сказал что-то или застонал.

— У меня рубец,— сказал Ким.— Я на другое плечо переложу.

— А нам каждый день таскать,— сказал взрывник, поправляя свою сумку,— натаскаешься, привыкнешь...

На втором плече рубца не было, зато сумка начала раздирать рубец, тянущийся вдоль поясницы. Правда, в отличие от лямки, она не врезалась, а постукивала по рубцу в такт шагам и все ж вызывала щемящую боль, так как этот рубец засорился и вокруг него образовалось нагноение. Рубец и раньше ныл сильней других, даже в минуты радости у Кати или прошедшей ночью, обнимая живого Колюшу, Ким, забыв о других, подспудно чувствовал рубец вдоль поясницы, но лишь теперь это понял.

— Полезли,— сказал взрывник.

Ким полез узким гезенком, цепляясь за лазейки, и сильнее усталости, сильней боли было удивление собой, так как недавно казалось, он вот-вот упадет от тяжести среди рельс, а теперь он лез с тяжестью вверх по скользким, прыгающим лестницам. К счастью, гезенок был не очень длинный, и Ким оказался в низкой выработке, где можно было стоять, только пригнувшись, отчего сразу заныл позвоночник. Выработка была освещена тремя тусклыми электролампами, свисающими с гибкого кабеля, по скальной стене тянулись трубы, подающие сжатый воздух и воду к буровому молотку, перфоратору.

— Скидывай сумку,— сказал взрывник.

Ким снял сумку и упал рядом с ней, тяжело дыша. Только минут через пять он ощутил покалывание острых обломков кварцита, на куче которых лежал. Взрывник возился впереди, мелькал фонарем.

— Гу,— крикнул взрывник,— иди сюда, поможешь зарядить.

Ким встал, пошел, пригнувшись, царапая каской и спиной нависающие глыбы. Взрывник вынимал из сумки патроны в пропитанных парафином картонных гильзах. Специальным, прикрепленным веревочкой к поясу ножиком он делал в патроне прокол, вставлял туда запал с огневым шпуром, закладывал патроны в углубления — шпуры, пробуренные по забою,

заталкивал глубже и следом толкал другие патроны, которые должны были взрываться от детонации.

— Сейчас бахнем,— сказал взрывник и подмигнул,— ты не трепись нигде... Взрывать запрещено в середине смены... Да разве ж к концу успеешь. Из шахты на два часа позже выезжаешь всегда... Ничего, людей тут нет поблизости... Вентиляция хорошая, вытянет газ...

Ким тоже доставал из сумки скользкие от парафина патроны, толкал их в шпуры. Он торопился, обдирая о скальный забой руки. Патроны лопались, белый порошок, взрывчатка сыпалась на свежие царапины, щипала, как соль. Взрывник собрал вместе свисающие из шнурков огневые шпуры, связал их, вынул спички в резиновом мешочке, чиркнул, поджег. Пучок зашипел, словно бенгальский огонь, заметал искры.

— Побежали,— крикнул взрывник и кинулся мимо Кима, толкнув сильно плечом. Ким помчался следом, пригнувшись, больно ударяясь каской и спиной о кровлю.

— Сюда,— крикнул взрывник, появившийся из какой-то боковой ложбины.

От крика Ким споткнулся, упал и на четвереньках задом сполз к взрывнику.

— Ты ж по ходу газа бежал,— сказал взрывник,— его весь туда вентиляция потянет... Его вверх всегда тянет, а мы тут внизу пересидим...

Оглушительный удар раздался впереди, и Ким вздрогнул, хоть и ждал его. Но взрывник не заметил, он считал, загибая пальцы. Удары следовали один за другим, иногда подряд, иногда с небольшими промежутками. Ким вспомнил какую-то инструкцию, открыл рот и повернул голову так, чтоб принимать взрывную волну равномерно на оба уха...

— Рот закрой, сейчас газ пойдет,— сказал взрывник,— я однажды глотнул его... Немного, иначе б загнулся... Будто углей горячих в горло насыпали... И задохнувшегося видал... Лицо синее, язык распухший, наружу вывалился. Страшное дело... Вон полез, сволочь.

И действительно, по выработке, заполняя ее сверху донизу, полз темно-оранжевый туман. Туман был плотный, литой, по краям его клубились желтоватые завихрения. Газ наступал медленно, но непреклонно, заглатывая метр за метром выработки.

— Полезли глубже,— сказал взрывник,— дыши носом...

Вскоре вся выработка погрузилась в оранжевый мрак, словно опустилась в оранжевую бездну. Запахло сладковатой серной гарью. Так продолжалось несколько минут. Потом туман пожелтел, в нем появились серые прогалины, потом он стал синим с желтоватыми клочками.

— Двинули,— сказал взрывник,— посмотрим, как забой взял.

Они вылезли и пошли среди клубящегося под ногами дыма. Воздух все еще был сладковатым, Ким дышал, прикрыв рот полой спецовки. В забое зияло свежее, дымящееся углубление. Дымились и обломки на грунте.

— Порядок,— сказал взрывник,— полезли обедать...

После взрыва сумка стала легче, Ким решил нести ее в руках перед собой. Это было неудобно, зато предохраняло рубцы. Взрывник и Ким спустились вниз, довольно быстро пришли в какую-то крепленную деревом выработку, показавшуюся Киму уютной и по-деревенски тихой. Легкий теплый ветерок дул навстречу, запах его был приятный, земляной, словно с распаханного поля. Фонари отражались в чистеньких, будто дождевых лужицах.

— Я летом в деревню поеду,— сказал Ким,— в отпуск... На травке полежу...

— Хорошая вещь,— сказал взрывник, поблескивая золотым зубом,— я сам из деревни смотался... Скучаю иногда... Особенно когда выпью...

Он вдруг засмеялся, свистнул, подпрыгнул, хлопнул ногой о ногу так, что от сапог поднялось розовое облачко пыли.

7

В выработке была боковая ниша, где располагалась какая-то участковая электроподстанция: трансформатор и щиты с рубильниками. Здесь было сухо и чисто, стоял стол и скамейки. За столом сидели дядя Паша, откатчица Люба и бурильщик. Перед ними на газете лежали толсто нарезанные ломти сала с кусочками сырого мяса, жирная селедка, пироги, яйца. Люба крошила ножиком луковицу в открытую банку свиной тушенки.

— Приятного аппетита,— сказал взрывник,— присоединяю свой тормозок.

Он выложил на стол свой промасленный пакет, открыл вентиль тянущейся вдоль крепи водяной трубы, помыл руки, лицо, сполоснул рот. Затем помылся Ким. Вода пахла ржавчиной, однако все ж приятно освежала. Ким съел два ломтя сала, пирог с рыбой, пирог с рисом, кусок селедки, кусок принесенной взрывником колбасы.

— Толковый мальчишка,— сказал взрывник,— и ест хорошо. Ему наряд прилично закрыть надо, дядя Паша...

Дядя Паша был коренастый, с небольшими, но жесткими, в буграх от мозолей ладонями. Во время еды он снял каску и подшлемник. Волосы его были черные, кучерявые, с проседью.

— Дядя Паша,— сказал бурильщик,— а в Испании шахты лучше или хуже? Ты ж работал...

— Хуже,— ответил дядя Паша,— теперь не знаю, а тогда хуже, если с этой сравнить...

— Он так говорит, потому что коммунист,— сказал взрывник.

— Ты не трепись,— оборвала его откатчица,— болтаешь...

— А вообще,— спросил бурильщик,— где жизнь лучше?.. Бабы, например, и так далее?..

— Баба,— повторил дядя Паша,— баба лучше в Испании...

— А чего ж ты на нашей-то женился,— сердито спросила откатчица,— детей прижил...

— Женился,— тихо ответил дядя Паша и посмотрел печальными темными глазами куда-то мимо собеседника,— я в Среднюю Азию ехать хотел, там земля сухая, как в Испании... Жена не хочет.

— Начальство идет,— сказал бурильщик.

В глубине выработки показались начальник участка и Зон. Зон был в очень грязной резиновой куртке-крылатке и новой, поблескивающей черным лаком каске, на которой глыбы оставили лишь первые ржавые рубцы.

— Ты забой в середине смены рвал? — спросил начальник взрывника.

— Нет,— честно глядя и наступая Киму на ногу под столом, ответил взрывник.— Это пятый участок бахнул...

— Я тебе покажу пятый участок,— крикнул начальник,— инять мы там были. Ты что, людей травить хочешь...

— А там людей нет поблизости,— тоже накаляясь, крикнул взрывник.— Я четыре забоя не успею в конце взорвать... Два взрывника положено... Я технику безопасности изучал...

— Вам ведь выписывают двойной наряд,— сказал Зон.

— Точно,— усмехнулся взрывник,— шея стала тоньше, но зато длинней... А если я впопыхах газу глотну... Или подорвусь...

— Ладно, инять, не кричи,— сказал начальник,— блестишь своим золотым зубом... Парень,— обернулся он к Киму,— ты нам нужен, иди сюда...

— Пусть поест,— похлопал Кима взрывник,— я его на ваших забоях загонял...

Начальник и Зон пошли вперед, осматривая выработку.

— Ты жри,— пригнувшись, тихо шепнул взрывник,— ты не слушай... Тут вокруг одно начальство, некого на хрен послать...

— Что ты гнешь,— посмотрела на взрывника откатчица,— ты, парень, с ним компанию не води... Он тебя хорошему не научит. Он и хлеб матюком закусывает...

Ким торопливо дожевал, кивнул, поблагодарил и пошел к дожидавшимся его поодаль начальнику и Зону. Они молча пошли вперед, и Ким пошел следом, полный тревожных предчувствий. Крепленая выработка кончилась, потянулись скалистые мокрые стены, освещенные редкими фонарями. Потом и фонари исчезли, это было вовсе глухое место, в темноте хлюпало, слышались шорохи отслаивающихся кусочков породы.

— За смену дядя Паша очистит забой,— сказал начальник,— бурить можно будет.

Голос его изменился, звучал гулко, словно в громадном зале.

— Да,— ответил Зон,— к концу месяца мы, Федя, пробьемся к качественной руде... Геологи говорят, как на сороковом горизонте залежь... Синяя... Семьдесят процентов железа... Вот тогда б выступил по радио...

— Не получится,— отозвался из темноты Федя,— выступление было к дате приурочено, инять...

— Полезли выше,— сказал Зон, посветив электролампой-надзоркой, которую он держал в руке,— тут лазейки должны быть...

Они полезли узким лазом, в который едва протискивалось тело, и оказались в выработке, вернее, тоже лазе, потому что здесь можно было только сидеть или ползком передвигаться. Ким привалился спиной к сырому кварциту, ему никак не удавалось удобно расположить ноги, он то подгибал их в коленях, то вытягивал так, что они упирались в противоположную стенку. Федя и Зон поставили свои электронадзорки на грунт. Лица их тонули в темноте, а животы были освещены.

— Я ради тебя, собственно, съехал,— сказал Федя. Ким узнал его по голосу, глуховатому, с хрипотцой, и по паузе, очевидно, начальник делал холостой пробег губами.— Инять,—

сказал Федя,— я в следующую смену собирался ехать, а «хозяин» меня прямо дома по телефону разыскал и погнал за тобой... Ему твоя объяснительная срочно нужна...

Ким сидел, чувствуя нарастающую слабость.

— Мне «хозяин» велел подумать, — сказал он,— потом объяснительную.

— Значит, что-то изменилось, — сказал Зон,— райком, горком, кто-то там позвонил. Отец погибшего мальчика в газету написал, кажется... Конечно, «хозяина» сдвинуть трудно... Это лицо государственного масштаба...

— «Хозяин»,— крикнул Федя,— инять, «хозяин»... Знаешь, когда труп этого старого,— он замолчал, перевел дыхание,— ладно, не будем ругать покойника... Когда труп извлекли, «хозяин» даже жену к нему не допустил,— в машину, и сразу на врачебную экспертизу... Установили признаки алкоголя... Бумажка есть... Теперь ему еще твоя бумажка нужна, парень... Что вы не вкалывали в запрещенном блоке, а так бродили... Экскурсия... И он чистенький... И он по радио выступал... А пацаны закопаны.

— Ты что ему советуешь,— сказал Зон,— ты что, и этого мальчишку угробить хочешь?..

— Ничего я не советую, Сеня,— тоскливо сказал Федя,— ну с мальчишками мы не знали, допустим... Рабочего наряда не было, как ознакомительную экскурсию оформили... А Гомжина-покойника помнишь?.. Который к приезду комиссии сбойку гнал... Это мы уже знали... Во всяком случае предполагали возможный исход... А сегодняшний взрывник, он ведь прав... Это ведь, может, завтрашний покойник... А вентиляционную выработку, которую остановили, чтоб перебросить людей колупать руду... По воздуху план выполнять не надо... А легкие, иссеченные кварцитной пылью, ты видал... Кровоточащие легкие хотя б по учебнику представляешь себе... Мы ведь с тобой, Сеня, технически грамотные сукины сыны...

— Чего ты хочешь,— сказал Зон,— заменят тебя... заменят меня... или посадят... Помнишь старичка из планового отдела, который министру написал... Он подсчитал потери от каждого рекорда в течение пятилетки... Когда в стахановские забои сгоняют порожняк со всего рудника и вагонетки там простаивают... Этого старичка я знал, он вообще был ненормальный... При обыске у него нашли куртку с царскими орлами на пуговицах... Кажется, еще у старого шахтовладельца работал.

— Подожди,— сказал Федя.

Он взял надзорку, приподнял ее и переставил. На мгновение осветилось его лицо, по которому скользнула тень козырька каски.

— Подожди,— повторил он,— ладно, инять... Его утопить надо, этого «хозяина»... Он же из раскулаченных... Я ж с ним в техникуме учился, с Петькой... Написать куда следует, инять,— неуверенно добавил Федя после паузы,— в органы...

— Милый,— сказал Зон,— он сам об этом в анкете написал... Он честный человек...

Помолчали.

— Над ним в техникуме все издевались,— продолжил Федя,— я его защищал... Он вшивый был, голодный... Стипендии не платили... Он всегда туповат был, да к тому ж сын кулака... Однажды я с гулянья ночью возвращался, на кухне его случайно застал... Он шкурки от сала собрал, которые отрезали и выбросили, ножиком их проткнул, над огнем газовой плитки держит. Посмолит, пока они мягче сделаются, и жует... Я хотел мимо пройти, на цыпочках, да он заметил... Мы с ним до утра просидели тогда, он мне жизнь свою рассказывал... Он малый был, его тетка забрала... А отец, говорит, сядет под плетнем, распухший, вши по нему ползают, ноги раскинет и бурьян жрет... А раньше еще, говорит, зимой пришел уполномоченный, пьяный, с гармошкой, ночью. Ну, говорит отцу, не хочешь в колхоз, выходи, танцуй босиком по снегу, может, откупишься... Начал уполномоченный польку играть, а отец босиком по снегу танцевать... Потом, говорит, этого уполномоченного посадили, и отец с ним в лагере встретился, даже подружились... Землячок... Первое время отец тетке писал... Рассказывает он это все мне, рассказывает, а сам посмеивается, и не то чтоб весело, а с издевкой какой-то над собой, или надо мной, или над отцом, не пойму,— Федя вновь пошевелился, переставил лампу, скользнул лучом вдоль лица своего бледного, с прыгающими губами.— Сюда мы вместе приехали,— продолжал Федя,— Петька десятником по вентиляции работал, простудился, в чирьях был, в пластыре, зеленкой перемазан... Потом взял его военкомат на трехмесячную переподготовку. И что-то там случилось, не знаю. С переподготовки он сюда не вернулся, послали работать во «Взрывпром» почему-то. Из «Взрывпрома» через полгода на курсы повышения квалификации при тресте. Оттуда опять сюда помощником начальника транспорта. Приехал, никто не узнает. Уши еще, правда, не такие толстые были, но походка уже другая, Петра Иваныча походка. Выпрямился человек. Женился на бывшей секретарше старого «хозяина»... Назначили технором

северного крыла. Потом старый «хозяин» в трест ушел... Появился новый «хозяин»... И все в каких-нибудь два года...

Ким сидел, запрокинув голову, левый бок его затек, и он начал медленно поворачиваться, подогнув колени. Рубец вдоль плеча, чувствовалось, крепко прилип к рубашке. «Отлепить можно теплой водой, дергая сантиметр за сантиметром,— подумал Ким,— или обрезать клок рубашки вокруг...» Болел рубец не очень, только когда к тому месту прикасалось что-либо. Зато рубец вдоль поясницы болел и ныл беспрерывно, дремал ли Ким, шел ли, говорил ли... Там было мокро, и вокруг рубца постукивало, словно из-под кожи крошечными молоточками, набухало.

— Тихо,— сказал Федя,— сюда кто-то лезет.

Вход осветился, запрыгал огонь карбидки, и просунулась голова.

— Товарищ начальник,— сказала голова,— вас диспетчер срочно ищет, на участок звонил.

— Как ты меня нашел, инять? — спросил Федя.

— Нашел,— сказала голова,— я сам сюда иногда зазыкиваюсь, сон придавить...

— Я тебе зазыкаюсь, инять,— сказал Федя.

Голова гыкнула и исчезла, вновь погрузив вход в темноту.

— Полезли,— сказал Зон.

Они спустились вниз и пошли.

— Ты, парень, со мной,— сказал Федя Киму.— Сеня, ты останешься на следующую смену? Тут главный геолог будет...

— Да,— ответил Зон,— скажи ребятам, пусть свезут нам из буфета бутерброды...

Диспетчерская располагалась в околоствольном дворе, рядом с медпунктом и телефонной станцией. Это было хорошо освещенное лампой дневного света помещение. На стенах висели чертежи рудных залежей, схема вентиляции, схема откаточных путей, цветные графики, геологические разрезы и портрет Молотова. Диспетчер сидел у застекленного окна, так что ему виден был опрокид, где разгружались партии. Беспрерывно вбегали сцепщики-люковые, выкрикивали:

— Третий участок... Партия...

— Пятый участок...

— Первый участок... Синька... Полпартии надо приписать...

Люковые были прямыми потомками коногонов, парни все зубастые и хулиганистые, если не возникало конфликтов, они шли от диспетчера в околоствольный двор перекурить и пощупать откатчиц, которые накатывали в клети вагонетки с породой. Если ж возникал конфликт, они скрипели зубами и, случалось, даже замахивались на девочку из ОТК, маленькую остроносенькую ругательницу, не уступавшую сцепщикам ни в чем. Когда Федя и Ким пришли в диспетчерскую, там как раз бушевал здоровенный сцепщик, весь расстегнутый: спецовка, телогрейка нараспашку, молния куртки опущена, рубашка вообще без пуговиц, сквозь рваную тельняшку видна мускулистая, грязная грудь.

— Подожди, Зинка,— кричал он,— притопаешь ты на танцы в Дом культуры, мы тебе шухер устроим...

Зинка, взъерошенная, злая, наскакивала, растопырив ручки, довольно маленькие, с глубоко, по-детски обрезанными ноготками.

— Кавалер вшивый,— кричала она,— Алеша-вырви глаз... Грязь вместо руды возишь...

— Зинка, иди на квершлаг долайся,— сказал диспетчер, прикрыл дверь, повернулся к Феде,— звонила секретарша «хозяина»...

— Понятно,— сказал Федя,— а где «хозяин», дома или в кабинете?..

— В кабинете,— ответил диспетчер,— велел срочно с ним связаться... Это кто?

— Это со мной парень,— сказал Федя и снял трубку.— Поверхность дайте,— сказал он,— «хозяина»... Да, Валя, это я... Да, здравствуйте, Петр Иванович. Да, парень со мной... Тот самый, который сбежал с экскурсии... Напишет, напишет...— Он замолчал, слушая.— Нет... Мы смотрели с Ниссензоном... к концу месяца... Нет, это приведет к потерям качественной руды... И техника безопасности... Я не против ударных темпов... Ниссензон, наверное, тоже не против... Не понял... Я не оглох, тут опрокид рядом...— Федя слушал, лицо его побледнело, по щекам расплылись красные пятна.— Не понял,— сказал он резким, изменившимся голосом.— Ты слишком торопишься, Петька... Ты слова глотаешь...

Диспетчер посмотрел на Федю испуганно и удивленно. Федя сильно бросил трубку, вышел и зашагал так быстро, что Ким едва поспевал следом. Шли они долго, вначале ярко освещенным квершлагом. От ламп дневного света бетон был белым. На перекрестке

часы показывали половину четвертого. Они пошли мимо красноватого бетона, освещенного лампами в колпаках, свернули и подошли к «слепой», прозванной так потому, что ствол с маленькой клетью не имел выхода, к поверхности. Это был подземный лифт, связывающий горизонты. На бревнах у «слепой» сидел забрызганный грязью бурильщик.

— Давление упало,— увидев Федю, сказал он, подходя,— еле штырь вращается...

— Витя,— тихо сказал Федя,— ты сам разберись... Или позже ко мне подойди...

Бурильщик посмотрел на Федю и отошел. Федя и Ким поднялись в клетушке, пошли в выработку со стойками, обросшими грибком, с проржавевшими рельсами. Сильный ветер дул в спину, рябил лужи, покачивал фонари. Вдруг Ким остановился, узнал знакомое отверстие, лаз, вспомнил прутья, покрытые капельками смолы, полок с двумя досками: на одной сохранились остатки коры, вторая была с дырочкой от выпавшего сучка. И так захотелось ему спрятаться там, как в детстве он любил прятаться в шкаф.

— Чего остановился? — окликнул Федя.

Ким вздрогнул, двинулся дальше, все время оглядываясь и думая о дощатом полке. Они пришли в камеру подземного вентилятора, где по-прежнему пахло непросохшим бетоном и жареным салом, мелькали спицы маховика вентилятора и покачивались липучие ленты-мухоморы.

— Пахом,— спросил Федя машиниста,— ты этого парня узнаешь?

— Узнаю,— ответил машинист,— он с начальником за блоком тогда приходил...

— Ты помнишь, о чем начальник говорил? — спросил Федя Кима.

— Нет,— тихо ответил Ким,— я спал.

— Верно,— подтвердил машинист,— он спал...

— Ладно,— сказал Федя,— садись, пиши...

Федя достал из бокового кармана свернутую тетрадь, вырвал двойной лист в клеточку, положил на дощатый угловой столик, рядом положил самописку. Ким долго сидел, разглядывая пустой лист, прислушиваясь к шепоту Феди и машиниста, потом написал первую фразу, несколько раз прочитал ее, начал писать, не оглядываясь уж более, ничего не слыша. Он густо исписал оба листа, оставляя концами пальцев среди строчек грязные пятна-оттиски, и прикрыл глаза. Маховик уютно постукивал в теплой комнате, и возник сон, во время которого Ким одновременно бодрствовал, так как сильно болел рубец вдоль поясницы. Ким шел в родном городе, среди бульвара по крутой заснеженной улице, все убыстряя и убыстряя темп, потому что было очень скользко. Перед ним часто семенил человек, держа в руках громадную электрическую лампу, какие ввинчивают в прожектора. Человек балансировал этой лампой, как эквилибрист. Когда его клонило вправо, он судорожно выбрасывал в сторону левую руку с растопыренными пальцами, когда его клонило вперед, он для равновесия прогибался, выпячивая грудь. Наконец, он как-то ловко изогнулся и стремительно упал, точно обманул собственное равновесие, собственный центр тяжести, и в падении этом ему удалось наконец разбить лампу о лед. Напряженное потное лицо его успокоилось, посветлело. Ким проснулся, очевидно, из-за рубца, который при виде острых осколков стекла заныл сильней. Федя стоял рядом и читал объяснительную.

— Ты ничего не напутал? — почему-то шепотом спросил Федя.— Ты подумал?

— Подумал,— тоже шепотом ответил Ким,— насчет ребят я не знаю... Я отдельно работал...

— Иди,— сказал Федя,— мы еще побеседуем... Иди, иди на участок...

Ким вышел. Ветер дул навстречу, потрескивала деревянная крепь.

— Слушай,— окликнул Федя, догнал, подошел вплотную,— ты сам откуда?

— Издали,— сказал Ким.

Они посмотрели в лицо друг другу.

— Ты учился там? — спросил Федя.

— Меня из университета выперли,— ответил Ким, чувствуя необходимость говорить много и словами заглушить растущее напряжение внутри,— во время собрания я вышел покаяться и вдруг произнес: «На каких помойках товарищ Тарасенко собирает эти сведения...» У меня была готова совсем другая фраза... Я даже не знаю, откуда эта взялась... Мы с другом готовили всю ночь мое выступление, репетировали... Думали, в худшем случае строгий выговор... И вдруг эта непредусмотренная фраза, она все погубила... После нее только идиот может каяться... Я уж дал себе волю, отговорился в последний раз... Лес рук поднялся: исключить... Тарасенко для проформы спросил: кто против? Две руки поднялось: друга моего и парня не очень уж мне близкого... Простой сельский парень... Причем они не сговаривались, сидели в разных концах зала... Тарасенко усмехнулся, но когда народ расходился, я видал, лица у многих были неуверенные...

— Интересная история,— после паузы сказал Федя,— мы как-нибудь еще с тобой поговорим... Ты знаешь, где я живу? Я тебе адрес дам, ты заходи...— Вдруг он схватил Кима за плечи, и Ким локтями оттолкнул его руки.— Ты чего? — спросил Федя.

— У меня рубец,— морщась ответил Ким,— рубашка к крови присохла...

— Слушай, парень,— сказал шепотом Федя, пристально, неподвижно глядя Киму в лицо, и от напряженного сосредоточения этого мешки под Фединими глазами подергивало,— слушай, я, может, объяснительную твою «хозяину» не отдам... Я поеду с ней... В трест бесполезно, там у него опора... Я в горком поеду... Или дальше, не знаю еще...

Федя замолчал. Они стояли среди пустого тусклого штрека, конец штрека тонул в темноте, лишь изредка освещался белым электроразрядом, очевидно, ветер замыкал провода электровозной откатки.

— Слушай, парень,— сказал Федя,— я, может, тебя тоже в пасть... У меня самого, правда, семья... Но это другой разговор... В общем, ты решай...

— Что решать,— спросил Ким, чувствуя почему-то нарастающую дрожь,— я написал, как было... Если надо, я товарищу Сталину напишу...

— До товарища Сталина не дойдет,— тоскливо сказал Федя,— они дело твое взяли в отделе кадров... Следователь копается... Это я тебе между нами говорю... У тебя что там, непорядок какой-то?

— Все в порядке,— ответил Ким, ощущая каждую шероховатость рубца вдоль поясницы. Главное сейчас было выиграть время и добраться к полку в глубине гезенка.

— Ладно,— сказал Федя,— я пойду побеседую еще с машинистом,— ты заглядывай домой ко мне... Вместе подумаем...

Ким пошел, разглядывая штрек, ужасно боясь пропустить гезенок, и, увидев отверстие, обрадовался. Он заглянул в темный лаз, вдохнул сырость и ясно, отчетливо понял, что лезть туда нельзя. Однако именно из-за этой ясной отчетливости он одновременно понял, что обязательно сейчас полезет. Ким опустил внутрь ноги, нащупал скользкие горизонтальные стойки, уперся плечами в кварцит. Голова его еще некоторое время торчала покачиваясь, пока он протискивался меж провисшими глыбами, потом и она исчезла, поглощенная гезенком. Он полз в кромешной мокрой тьме, но в том месте, где он проползал, гезенок оживал, лампа на каске его освещала гниющие деревянные распорки, остатки резинового кабеля, разбитые колпаки погасших светильников. Давно должны были начаться лестницы, однако все не начинались, очевидно, их сняли для других надобностей, исчез знакомый лестничный прут с капельками смолы, исчезли и доски полков. И все-таки Ким чувствовал себя спокойней, точно после долгих мытарств, оставшихся теперь далеко позади, он вновь возвращался в родные места, пусть изменившиеся за время его отсутствия, и проблемы, еще недавно казавшиеся главными в жизни, которые, казалось, определяли вообще его существование, здесь, на семидесятиметровой глубине, вызывали только улыбку.

Он мягко прыгнул на грунт знакомой выработки, вращая головой, скользя лучом, осмотрел ее. Выработка была завалена глыбами, однако неравномерно, были места, где глыб вовсе не было. Сохранилась и деревянная стойка, обросшая белым грибком. Знакомая продолговатая глыба по-прежнему лежала, придавив лебедку. Ким пригнулся, навалился грудью, тяжело дыша, охватив глыбу и приподняв, рывком сбросил с лебедки в сторону. При этом концы шарфа вырвались из воротника, и он заправил их привычным движением. Он нащупал молот-балду, пригнувшись, пошел в глубину забоя, уселся, опустив лицо меж поднятых колен, вдыхая запахи дышащей камеры. Ким подполз к камере и заглянул внутрь. Чувство бездны опять овладело им. Состояние его напоминало небольшой промежуток между сном и явью, ощутимый лишь изредка и то натурами впечатлительными, когда человек существует как бы в двух пространствах и ощущение это настолько остро, мозг живет так жадно, что, кажется, в эти мгновения ты себя полностью изживаешь, добираешься до истин, которые стережет смерть. Обессиленный и успокоенный, он удобно лежал рядом с осколками громадной лампы, и приятная боль в рубце вдоль поясницы, в набухающем рубце, ставшем крайне необходимым органом восприятия, органом, соединяющим явь и сон, успокаивала его и позволяла наблюдать за собой со стороны. Поэтому он спокойно, продолжая лежать, понесся заснеженным бульваром. У поворота стояли люди, не решаясь двигаться дальше, и за поворотом бульвар был пуст, сверкал льдом.

— Не ходи, угробишься,— сказал Киму Колюша.

Ким усмехнулся, потрогал рубец и пошел быстро, напрягая мускулы ног, сохраняя равновесие. Дорогу преградили какие-то бревна, соединенные цепями. Киму удалось миновать их, однако за счет потери ритма.

Дальше он несся все быстрее, с ужасом чувствуя, что уже не владеет собственным телом. Слева от него мелькнул, уплывая, летний пейзаж: очень синее небо и желтые от заходящего солнца дома. Теперь он надеялся только на рубец. Боль в рубце была еще недостаточной, чтоб спасти, но набухала, и это внушало надежду. Наконец, боль достигла такой силы, что Ким вскрикнул и проснулся. Во сне он повернулся на спину, очевидно, метался, и прижал рубец сдвинувшейся металлической коробкой электроламповых батарей. Ким сел, отплевываясь кислой слюной. Где-то далеко глухо ударило. Ударило вновь уже поближе. Потом начало бить часто, то ближе, то дальше. Ким догадался, что смена кончилась и взрывники рвут забои. Сейчас шахта пуста, электровозы замерли, и по вентиляционным выработкам ползет отсасываемый вентиляторами ядовитый газ. Ким встал, полный странных радостных предчувствий, внезапно им овладевших, и, напрягшись, понял, что радость эта была порождена предчувствием вкуса свежих глотков воздуха, которым он жадно наестся там, наверху, среди падающих хлопьев снега. И понял, что самые страшные минуты в его жизни были не стыдной ночью у Кати, и не когда он бескорыстно обливал грязью своего незнакомого отца, и не в Доме культуры перед вереницей гробов с мальчиками, и не в кабинете перед следователем и «хозяином». Самыми страшными минутами были сегодняшние, рассветные, вызвавшие омерзение и ненависть к воздуху, деревьям и звездам, так как они, подытожив все, лишали его права на существование. «Это эффект движения,— подумал Ким,— не мне стали мерзки звезды и деревья, а я стал им мерзок».

Любовь к окружающему миру, к существованию, пусть подсознательная, есть последняя опора человека, и, когда природа отказывает ему в праве любить себя, любить воздух, воду, землю, он гибнет. И чем чище и нравственней человек, тем строже с него спрашивает природа, это трагично, но необходимо, ибо лишь благодаря подобной неумолимой жестокости природы к человеческой чистоте чистота эта существует даже в самые варварские времена.

Ким опять присел, не сделав еще и шага, чтоб немного передохнуть, устав от радости колотящегося сердца, от пробуждавшихся сил внутри, слабой рукой прикоснулся он к мокрым от слез глазам, ему казалось, тело его сковано сладкими мучениями полного обновления, и центром этих мучений был рубец вдоль поясницы. Мечта о глотке свежего воздуха, возвращенная ему сейчас, была высшей наградой и высшим прощением.

Ударило совсем уже близко. Потом начало бить так сильно, что в глубине забоя глыбы сдвинулись, и в камере послышался вибрирующий шепот. Горьковатый запах миндаля коснулся ноздрей, и Ким бессознательно вдохнул глубоко, с наслаждением. Вдох вызвал сладостное и вместе с тем леденящее ощущение глубокой пустоты, от которой голова пошла кругом и замерло сердце. Все это длилось не более нескольких мгновений. Ким вскочил, шагнул слабыми ногами, и луч электролампы осветил оранжевый туман, выползающий снизу, из щели. Туман, казалось, стоял неподвижно, но густо, отрезая вдох и слабо шевелясь. С похолодевшей спиной Ким разглядывал его, силясь собрать воедино мысли, чтоб что-то решить. Когда Ким наконец на чем-то сосредоточился, еще, правда, неясно, то заметил: туман уже поглотил стойку. Течение воздуха в выработке было слабым, однако это только могло оттянуть время, так как Ким находился в каменном мешке, щель, через которую он когда-то выбрался, была плотно завалена глыбами.

Туман подползал, неторопливо клубясь, как бы играя со своей жертвой, дыхание его было по-прежнему с запахом миндаля, но до того сгустившимся, что от тошноты выворачивало внутренности. Рот Кима наполнился голодной слюной, горло жадно глотало, похрустывая, поглощая вдруг возникшие в мираже ломти свежего воздуха. За долю секунд этого блаженного миража Ким поплатился сильным кашлем, изорвавшим ему грудь и глотку. Слегка отдышавшись, он увидал туман у своего лица. Туман этот жил какой-то своей осмысленной жизнью. Он состоял из множества клубков, постоянно перемещавшихся, двигавшихся, казалось, согласно установленному распорядку по фронту, безликих, исчезающих у стенок выработки в желтоватых завихрениях. Кашель согнул Кима, опустил на корточки, теперь, отдышавшись, он встал, прикрыл лицо полами спецовки, зажал правой рукой ноздри, сжал рот и кинулся в туман, словно слепой, вытянув левую, свободную руку, чтоб добраться к выходу. Он погрузился легко, и ему казалось, он уже у отверстия, однако короткая боль в животе исторгла всхлип, разжавший губы, и, потрясаемый изнутри, он отпустил ноздри и по-птичьи взмахнул руками. Ким очнулся, лежа на куче мягкой руды в глубине забоя, рядом со скребком, покосившимся, глубоко в эту руду погруженным. Руда была высокого качества, поблескивала синим огнем под лучом электролампы. Это были остатки, которые Ким не успел выгрести в ту предновогоднюю смену. Но Ким не думал ни о чем, даже о том, что ему не удалось прорваться сквозь туман к отверстию. Он просто ды-

шал, и вдохи эти, прерываемые частым кашлем, приносили наслаждение. Остатки теплого грязного воздуха, скопившиеся в забое, уже пронизанные запахами тумана, но все-таки еще от него свободные, жадно захватывались губами, проникали в голодные легкие.

Вдруг в последнем приступе бешенства, встряхнув головой, сжатой чугунной болью, Ким ударил ногой по неуклонно наползающему оранжевому месиву, жрущему последние свободные метры. Нога погрузилась в нечто лишенное плоти. Тогда Ким потушил электролампу и, съежившись, начал торопливо дышать, досадуя, что, забывшись, израсходовав слишком много сил и времени на глупый удар ногой, потерял по крайней мере полдюжины вдохов. Как скупой, он кусал, не успевая проглатывать, последние крохи воздуха. И когда подползло в темноте, схватило за горло, он вспомнил Колюшу. «Веревочку,— мелькнуло,— надо кинуть веревочку».

Перевернувшись на живот, извиваясь, захватывая ртом влажную жирную руду, он шарил по карманам, выискивая платок, прикоснулся к шее, сорвал шарф, сунул его вниз под себя, разрывая пуговицы на брюках, ощутил ладонью мокрую живую теплоту, торопливо прижал к губам, к лицу потяжелевшую от мочи ткань. Это принесло облегчение недолгое, однако достаточное, чтоб, преодолев судороги, сжавшие тело, поползти и почувствовать склизкие бревна, перекрывающие камеру. Над камерой клубился туман, и Ким просовывал голову глубже и глубже, словно в полынью, пробиваясь сквозь лед к воде. Мелькнуло видение воробья с ужасом в глазках, с желтеньким раскрытым клювом. Подумалось: если полететь, то не умрешь посиневши, а просто исчезнешь в бездонной глубине. Ким жадно вдохнул сырой воздух камеры, припал к нему губами и полетел, в последнее мгновенье пытаясь ухватиться за бревна, исторгнув крик, давно назревший, еще перед спуском в шахту, забытый, но не исчезнувший, терпеливо ждавший своего времени. Ким ударился и потерял себя, однако не надолго. Он лежал на выступе, медленно сползая, чтоб падать дальше, и левая рука его по инстинкту скребла ногтями гладкий мокрый камень, бесполезно пытаясь уцепиться. Тело его, подобно телу висельника, которое в первое мгновение вытягивается, стремясь нащупать твердую опору, еще боролось, оно еще не признавало безысходности, которую уже понял мозг. Он пытался пошевелить правой рукой, но она была сломана либо вывихнута. Тогда он поднял левую руку, усилием воли отодрал от спасительного камня, хоть понимал, что это ускорит падение, и начал искать слабо повинующейся рукой свою голову. Он нащупал вязкую грудь и, ориентируясь от нее, полез пальцами вверх к шее и далее, перевалив через подбородок с узлом от привязанной к голове каски, нащупал губы, нос, глаза, ногтями царапнул твердую поверхность каски, скользнув по стеклу, зажег электролампу. Оранжевый ядовитый туман, бессильный достать его, проползал над бревнами, поднимался медленно куда-то кверху. Ким сорвался и, чертя лучом лампы полосы вдоль покрытых сырыми наростами стен, полетел дальше, весь живя в своем крике. Он упал на выступ, расположенный глубже, и опять медленно заскользил с мокрого камня. У него не было уже ни имени, ни прошлого, исчез и страх, тело его, вязкое от грязи и крови, с переломанными костями, торчащими сквозь лопнувшую спецовку, умерло, но мозг еще был человеком, человеком вообще, для которого понятия тоски, надежды и радости слились с чисто внешним движением. Падая, он испытывал тоску по неподвижности, а полежав доли мгновений в радости, он начинал испытывать тоску по полету и надежду, которая сбывалась. Так опускался он все глубже, и мозг его наконец тоже умер как человек, но жил еще доли мгновений как простое неразумное существо, приспособившееся к своему состоянию и реагирующее на световую полосу, мелькающую в вечной тьме. Потом то, во что он превратился, погрузилось в довольно мягкий слой руды, устилавшей дно пятидесятиметровой камеры, упало с небольшим опозданием, следом за грязными сгустками, потревоженными, сорванными с последнего уступа, и на мертвой, запрокинутой голове, менее всего пострадавшей, еще много часов горела электрическая лампа, потому что батареи были новые, недавно заряженные.

Последняя надежда Кима: исчезнуть — не сбылась. Его выудили через восемь недель, когда выпускали из камеры остатки руды. Увидав в отверстие люка ком грязи, сквозь который торчали концы пальцев, люковой вначале растерялся и струсил, но поскольку он был разбитной и опытный парень, то быстро оправился, смекнул, в чем дело, сбегал к телефону и позвонил диспетчеру. Труп сильно распух и не пролезал в отверстие. Тогда вызвали двух крепильщиков и они, согласно выписанному наряду, сбили люк, чтоб хлынувшая в образовавшийся лаз руда не пересыпала штрековых путей, электровоз сдал партию назад, подогнал хвостовую вагонетку, и труп шлепнулся туда вместе с потоком мелких обломков и некоторым количеством красноватой воды. Людям, стоявшим вокруг,

приходилось многое видеть в жизни, но на этот раз покойник был слишком обезображен падением и продолжительным пребыванием в камере. Даже люковой, хулиганистый малый, человек не чувствительный и не сентиментальный, сморщился, провел рукой по грязной груди, вываливающейся из рваной тельняшки, и почему-то застегнул молнию курточки.

Вместе с медбратом они вытащили скользкий труп и положили его на носилки. Медбрат сунул ножницы под землистый подбородок покойника, обрезал тесемки и снял каску вместе с электролампой в ржавой оправе, оставив покойника в ватном подшлемнике. Пряжка пояса тоже заржавела, медбрат перерезал и брезентовый пояс, вытащил погнутую коробку с ламповыми батареями и все это: лампу, каску и коробку — положил в ногах покойника. Подогнали открытую вагонетку-«козу», сгрузили с нее доски, поставили носилки, прикрыли брезентом, и медбрат с люковым, пригнувшись, покатили «козу» к вентиляционному стволу. В околоствольном дворе вентиляционного ствола по-прежнему было пусто, гулко и мокро, торчали доски и куски жести, валялась все та же погнутая буровая штанга и оторванная штанина комбинезона. Те же три ржавые вагонетки старого образца, наполненные превратившейся в жидкую грязь низкосортной рудой, преграждали путь к клетьевой части ствола, и, подкатив «козу» вплотную к вагонеткам, медбрат с люковым сняли носилки, понесли их в клеть, уже ждавшую внизу, потому что машинист подъемника был предупрежден диспетчером. Клеть поднялась, проделав в две минуты путь, забравший когда-то у Кима столько времени и сил. Люковой ударом ноги открыл дверь, прижатую снаружи атмосферным давлением, носилки вынесли и поставили примерно в том месте, где, лежа на спине два месяца назад, Ким созерцал падающие хлопья снега. Люковой, очень кстати выехавший пораньше, так как у него были какие-то срочные дела, пошел к быткомбинату мыться, а медбрат уселся подальше от носилок, но с таким расчетом, чтоб видеть их, и в ожидании санитарной машины вынул бутерброд: черный кусок хлеба и тонкий кусочек свежей булки сверху. Подобный бутерброд — хлеб с булкой — медбрат любил больше, чем хлеб с колбасой, особенно если булку слегка поджарить.

Всю последнюю неделю февраля то наступала оттепель, то бушевали метели. Снег промерз в несколько слоев. Во время оттепели сугробы оседали, потом их охватывало ледяной коркой, покрывало новым слоем, в свою очередь оседавшим и леденевшим. Сегодня к утру погода улучшилась, хоть, чувствовалось, ненадолго, потому что весь горизонт был плотно забит низкими тучами, предвещавшими ненастье. Однако сейчас небо очистилось почти полностью, приобрело совсем весенний голубой цвет, ветер исчез, изредка лишь напоминая о себе легкими короткими дуновениями. Выкатилось солнце, сразу изменив облик мира, придав даже замерзшим комкам грязи праздничный вид. Смерть страшней любых земных мук, и это особенно наглядно в такие солнечные минуты, ибо даже в гнойных язвах, с внутренностями, изъеденными раковой опухолью, искалеченный раскаленным железом, терзаемый стыдом, унижением, болью по невозвратному, человек, очнувшись или забывшись, в промежутки между пытками или приступами боли, физической ли, нравственной ли, в течение часа или долей секунды, а это не важно, потому что время условно, может увидеть либо представить себе родные ему лица, глотнуть свежего воздуха, наконец, просто лечь поудобнее.

Медбрат доедал хлеб с булкой, щурился, чувствуя ягодицами нагретое, просохшее бревно. Время от времени он кидал камушки в ворон, привлеченных к носилкам трупным запахом. Показалась санитарная машина, затормозившая вдали у здания подъемника, так как к зданию над вентиляционным стволом подъезда не было. Из машины вышли шофер и санитар. Оба держали в руках газеты и, жестикулируя, говорили что-то вышедшему им навстречу машинисту подъемника. Медбрат ждал, что санитар подойдет, поможет перенести в машину носилки, но тот все размахивал руками вдали, не проявляя интереса к своим прямым обязанностям. Медбрата это начало раздражать, он поднялся и сам пошел к суетящейся группе, готовясь обругать санитара, однако тоже застрял возле машины, начал вырывать газету, и движения его стали такими же лихорадочными. Минут через десять шофер напомнил им о носилках. Они рысцой подбежали, схватили торопливо, едва не вывалив покойника, рысцой вернулись, воткнув носилки наспех, плохо закрепив, и, когда машина поехала, покойник начал биться о борт то головой, то ногами, ерзая на ухабах. Вскоре потускнело от наползших с горизонта туч, повалил мокрый мартовский снег. Хлопья не кружились в воздухе, а падали тяжело, вертикально, редкими, но большими комками. Потом сорвался ветер, и комки сразу превратились в мелкую ледяную крупу, больно хлеставшую. Оттаявшие было окна больницы, во двор которой въехала машина, начало подмораживать.

1965

Новая волна?!

Всего три года назад мы опубликовали статью М. Сулькина, где автор констатировал глубокий кризис казахского кино («ИК», 1987, № 8). Свои надежды на возрождение он связывал с молодыми режиссерами, только что пришедшими на Алма-Атинскую студию из ВГИКа — из мастерской Сергея Соловьева.

Подоспевший вскоре талантливый дебют Ермека Шинарбаева — фильм «Сестра моя Люся», который мы поддержали (см. рецензию П. Шепотинника в «ИК», 1988, № 4), на этом фоне казался случайностью, исключением из правила. К тому же Шинарбаев — не из плеяды учеников Соловьева. Теперь, в обратной проекции, очевидно, что эта картина была первой ласточкой, провозвестницей новой казахской волны.

В рецензиях на «Иглу» («ИК», 1989, № 4), в редакционной беседе за «Круглым столом» («ИК», 1989, № 2), в интервью Р. Нугманова нашему журналу и в эссе Е. Шинарбаева («ИК», 1990, № 4, 5) мы уже делали попытки проанализировать казахский феномен как явление мировоззренческое и эстетическое. В этом номере ему посвящается блок материалов — интервью с режиссерами, рецензии на фильмы. Наша цель — описать явление и ввести новые параметры анализа, в частности, национальный, социальный и личностный.

Время покажет, насколько жизнеспособна казахская «волна». По нашим наблюдениям, вновь народившаяся школа обладает большим запасом энергии. Пока готовилась подборка, были закончены производством еще две картины — «Месть» (рецензию читайте в этом номере) и «Женщина дня», на подходе «Гибель Отрара».

Александр Шпагин

В конце, в начале или нигде?

В вагоне поезда едут молодой парень и старуха. Между ними происходит такой диалог: — Много вам лет? — Девяносто восемь.— Много. Смерти не боитесь? — А что ее бояться? Все умрем.

Парня зовут Еркеном, он возвращается из армии. Вскоре он приедет в родной аул, где и суждено ему провести около трех дней в состоянии обычного «постармейского синдрома», притирки к гражданской жизни.

В эти дни он встретится со старыми друзьями, будут мотаться по аулу, выпьют, кто-то с кем-то подерется, Еркен попытается наладить отношения с бывшей своей девушкой, снова с друзьями выпьет — потом, глядишь, и на работу надо устраиваться... Кончилась вольная жизнь.

Такой расклад.

Надо сказать, герой авторами лишь обозначен,— что он за человек, сказать

очень непросто — добрый? злой?... да бог его знает... неплохой вроде парень... ну и все. О его односельчанах, будь то приятели, милиционеры, работяги, соседи, тоже ничего определенного сказать нельзя — люди как люди...

Индивидуальности как-то стерты, запомнить персонажей можно не столько по характерным внутренним проявлениям, сколько по внешним штрихам,— но весьма незначительным...

...Вот Али-Баба, основной Еркенов кореш, у него мотоцикл барахлит...

...Вот старый приятель Арман — участвовал в состязаниях по бегу, да сошел с дистанции, дыхалка подвела...

...Или другой знакомый — Талгат. К нему заходят отметить приезд Еркена, ставят рюмки на стол, на свет извлекаются выпивон с закусоном, а в углу, на кровати, молча, как в коме, сидит девушка, ее тормошат, предлагают присоединиться к застолью,— ноль внимания. А когда она все же соглашается, врывается некто — то ли ее друг, то ли брат, то ли жених — и пытается выяснить отношения с хозяином дома. Слово за слово... Дело чуть до драки не доходит. Девушку тот уводит, но — бляха-муха! — все настроение испортил, козел, расшумелся, понимаешь, только собрались... Правда, немного погодя напряженность спадет, и маленькая тусовка продолжится...

Больше Талгат ничем не запомнится, затеряется в общей массе приятелей и знакомых Еркена. Вышеприведенная сценка интересна еще и тем, что она — взрывная, она вносит редкий элемент конфликтности в унылую жизнь, грозит перерасти чуть ли не в скандал...

Но хрен перерастет! Здесь ничто никуда не перерастает. И этот конфликт, время от времени давая о себе знать, уходит на второй план, так ничем и не разрешаясь.

Жители прямо-таки броней флегмы застрахованы от всякого рода переживаний. Всем все по фигу. И это принцип жизни. И все друзья. И всем хорошо.

Течет себе жизнь... Но не изменяется.

Не изменяются и люди... Невозможно измениться, негде проявить индивидуальность — односельчане похожи друг на друга... Развитие здесь у всех остается на уровне восьмого класса средней школы — дальше уже что-то запредельное в интеллектуальном плане, да и вряд ли им нужное.

...Так и шатается туда-сюда Еркен со своей безликой компанией. Скучно... а в то же время и ничего... нормально...

Вот заходит главный герой с девушкой в гости к соседу — у соседа жена и куча детей, сам он маленький, жена — здоровая, огромная; что ж, встретил гостеприимно, даже комнату дал, правда не без расчета самому с этой девушкой переспать (но номер не прошел),— в общем, в итоге все мирно попрощались и разошлись.

А потом Али-Баба скажет Еркену, что эта самая жена бросила в котлован новорожденного ребенка, прижитого от другого, и скоро ее ждет суд... Разговор состоится на почте, куда друзья придут ночью, чтобы позвонить. Но и позвонить не удастся — все сломано, связь не работает... Полный бардак.

Однако бардак никем не осознается как бардак, развал, никто этого не ощущает, никто над этим не задумывается. Жители не вылезают из своего аула, весь мир для них сконцентрирован здесь, не с чем сравнивать... Живем, и слава богу...

Думаете, тот сосед очень переживает по поводу грядущего ареста жены? — ничуть не бывало: ладно, дескать, авось обойдется... пока не посадили, может, и не посадят...

«Может» — здесь вообще часто произносится. Может, туда пойдем... А может, туда... А могут и никуда... Есть возможность заняться чем угодно, свободного времени хоть отбавляй — можно пойти «бухануть», можно баб подцепить, можно куда-нибудь смотаться... Так в принципе чего рыпаться — в запасе еще столько часов, дней, месяцев, лет...

«Конечная остановка»
Автор сценария и режиссер С. Апрымов. Оператор М. Нугманов. Художник С. Курманбеков. Звукооператор Ш. Мухамедханов. «Казахфильм», 1989.

Ритм жизни замедлен вдвое — потому и времени полно. Всеобщий перекур. Ну сейчас-то, кажется, займутся чем-нибудь, но... нет, снова перекуривать идут...

Чего рефлектировать, размышлять по поводу бытия, самоосуществляться в нем как-то, обособляться, черт возьми, коли его вообще не существует — бытия, вместо него заведенный механизм... Подъем — работа — дети — отбой... Так аул «жил», аул «живет», аул «будет жить»...

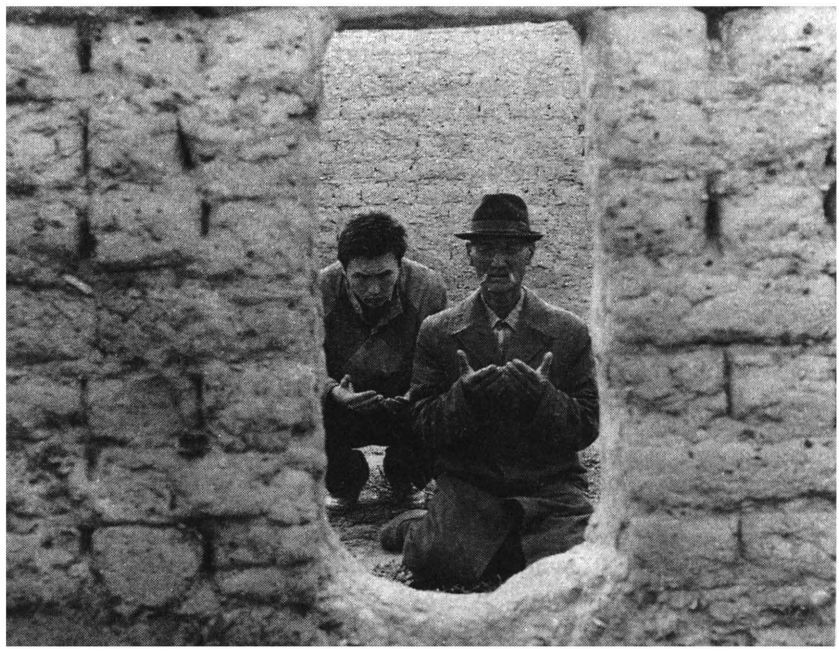
Тем не менее один покончит с собой. Поначалу он в сильном подпитии долго с угрозами будет стучать в дверь дома прикладом ружья, требуя впустить... На вопли отзывается милиция и устраивает облаву на скандалиста. Выстрелы прорезают ночную тьму... Но исход неожидан — ни с того, ни с сего мужик выстрелил себе в лоб, раскроил череп вдоль и поперек.

Ну чего делать? Завернули тело и повезли... Бывает...

Что-то на горизонте замаячил призрак «Маленькой Веры». Там тоже было тараканье существование, там тоже пытались покончить самоубийством, там тоже не было видно выхода. Значит, закономерное продолжение темы? Значит, и здесь «Бог присутствует именно своим отсутствием как смутное ощущение невозможности по-человечески устроить жизнь без него», о чем сказал философ Ю. Давыдов («ИК», 1988, № 9).

Нет! В том-то и дело, что жители города Жданова-Мариуполя все же ориентированы на что-то иное. Иное проступает через западные песни, несущиеся из «мафонов», и фильмы из «видаков», через псевдофирменные фарцовочные тряпки и модные побрякушки у Веры, через случайно найденную у нее в кармане и так до конца и неопознанную десятидолларовую бумажку, даже через ее мужа и брата, хлебнувших жизни московской, представляющейся более светлой. Потому и возникает гнетущее ощущение неполноценности, пусть не до конца осознанное.

А вот посели родителей Веры в апрымовском ауле — прижились бы запросто, для них Жданов — тот же аул,



«Конечная остановка»

они, небось, из него никогда и не выходят и не стремятся выйти (на курорт, допустим, или мало ли еще куда), они погрязли в быту, они тоже заведены на некое повторяющееся изо дня в день движение-статику.

И самоубийство соседа в «Конечной остановке» не из-за того, что «среда заела», не из-за трагического столкновения индивида с несносным миропорядком, а все от той же тупости, серости бытия — жизнь ведь тут не представляет никакой ценности, смысл ее улетучился, да здесь и не задумываются о столь высоких материях. Жестокость тут вообще не осознается как жестокость. Она не выделена из жизни, ибо вообще ничего не выделено. Так все и поубивать друг друга могут из-за какой-нибудь ерунды, по дурости. Ничего не надо, никого не жаль. Жил, жил... Потом умер... по фигу.

О том, другом, фешенебельном, западном ли, столичном ли мире, в ауле, конечно, слыхали... («Ну, это, сейчас же перестройка, гласность, так что не ври... ладно, пошли, выпьем...» — или что-то в этом роде). А в общем, лихая взбудораженность, веющая над страной, сию деревню не посещала. Просто тут перестраивать нечего. И отстраивать. И выстраивать. Все уже раз и навсегда кем-то сделано. В ауле и не феодальный строй, и не социалистический, и не капиталистический, а черт-те какой. Предложи им арендный подряд — да ну еще! — не захотят, явно! Верни помещичье (или байское) землевладение — тоже запротестуют. Лучше оставить все так, как есть. Бытие самодостаточно.

А герой фильма Еркен в финале уедет из аула. Уедет! На то он и герой.

И знаете, почему? В армии служил, наверно, близ какого-то относительно цивилизованного города (уж получше, чем родные пенаты), повидал «чего-то другого», мороженого поел, на видео походил в увольнениях — в ауле ему уже скучно!

«Я б тоже уехал,— на прощание скажет друг Али-Баба,— но, сам понимаешь, семья...»

Не-а, не уехал бы! Влип надежно. Раз после армии не уехал (если вообще служил), то — все! — могила. Здесь его могила. Будет и есть.

Пофигизм засасывает. «Хорошо сидеть на крыше, щурить глаз на Тегеран»... Времени много, ответственности мало. (Хотя бабам несколько похуже, но бог с ними.) Живи себе да живи... Не надо никуда стремиться, напрягаться, нервничать. Не зря здесь все равны — начальники с подчиненными, преступники с милиционерами — все родственники (пусть дальние), все свои.

«Свобода, равенство и братство», одним словом, конечная остановка.

Ох, засасывает пофигизм.

Да точно! «Пофигизм» — вот, по-моему, точное обозначение направления в новом казахском кино. Не казахском даже, а алма-атинском — так будет правильнее. Алма-Ата — особый город, она, как Одесса, имеет свое странное и неповторимое лицо. Соединение восточной фактуры и русской речи — смешалось с кичем лозунгов и досок почета, с «соцартом», этот кич преображающим, и с неизменно сохраняющейся фольклорно-народной мифологией, духом этой земли, дав в итоге странную смесь черного юмора и «сюрной» романтики, того самого флегматичного пофигизма и элегантного постмодернизма. Азия и Европа пожимают тут друг другу руки на почве до боли советской, «совдеповской», «соцартовской», заплеванной, загаженной, замордованной и выжившей, и обретшей свое лицо — вот такое! Пофигистическое!

Вспомните «Иглу» — манифест нового пути. Многое было в фильме недотянуто (и в этом тоже влияние алма-атинских ветров), а в целом — вот он! — постмодернистский синтез боевика, драматического мюзикла, проблемной ленты о наркоманах, и — «Посвящается советскому телевидению»! Смотрели кино — было интересно, было немного странно, но на странность несколько закрывали глаза, следя за сюжетом, а вышли — все оказалось ужас как странно и непонятно! Кто был герой Цоя? Кто герой Баширова — Спартак? Что за персонаж

у Мамонова? Убили Цоя? И при чем ТВ?

А ни при чем. Напрягайтесь, если хотите, стройте концепции, а у нас — игра гения, блеск таланта, фейерверк свободы, карнавал раскрепощенности. Рождается особая атмосфера грусти, легкомыслия и озорства: это кино, не жизнь, не волнуйтесь так сильно. В новых казахских лентах есть человечность. Они далеки от банальной мосфильмовской «чернухи», где нет просвета, в них правит бал вольтеровский смех, вольтеровский сарказм, балансирующий на грани цинизма и катарсиса.

Такова и «Конечная остановка». Как бы голая фиксация событий «под документ», а сквозь нее прорывается стихия абсурда.

Мир ленты Апрымова утонул в пофигизме, возведенном в квадрат, в куб. Здешнее общество тяготеет к доцивилизованному состоянию, не случайно культура тут ориентирована прежде всего на эпические, внеличностные формы — в ходу прежде всего анекдот. Да вот только эпическая реальность — обычно пролог к чему-то высшему, а здесь и не пролог, и не эпилог, аул выпал из времени.

Итак, состояние пофигизма выражено и приемами пофигистическими — блестяще, так и надо!

Но есть тут и отрицательный момент. Пофигизм засасывает, как я уже говорил. Действие постоянно готово соскользнуть в монотонность и однообразие. А не соскальзывает! Движется действие, бегут события, но, по сути, ни действия, ни событий — морок какой-то, тина... А не скучно! Самоубийство соседа — высшая точка фильма, кульминация. Дальше — уже сказать нечего. Несколько мало что значащих кадров снова отображают бессмысленную жизнь, но и сами смысла не несут, повторяют предыдущие сцены. В картине образуется дыра, пустота и... так ничем и не заполняется. Хотя именно в этой, последней, части и пройдет перед нами ключевая, можно сказать, сцена — встреча Еркена со старой своей любовью.

Наспех «трахнутся» под грузовиком...

Да чего там — все равно она замужем. Совсем тоска...

Да, тоска. Но и на экране будет тоска, даже камера начнет непрофессионально подрагивать.

Ключевая сцена уже была — самоубийство, а на еще одну ключевую дыхания не хватило. Вырежь ее — хуже не станет. Изящество и тонкость пофигистической небрежности (якобы! якобы небрежности, правда ведь?) начинает отдавать однообразием, скукой.

Слава богу, это длится недолго. Резкий обрыв. Уезжает Еркен... Уехал. Козы бредут по пыльной улице... Остается выразительное впечатление от картины, но с привкусом такой тоски!..

Отчего же это? Что мне, в конце концов, этот аул — я там не живу. Ну, хорошо, я сочувствую, конечно, но почему все же до такой степени грустно...

Кругом пофигизм. А мне не по фигу.

И здесь — загадка апрымовского фильма. И его глубина.

Серик Апрымов показал жизнь социума, о котором я ничего не знал и «где я не буду никогда». Но в отрезке этой жизни я увидел предчувствие сути жизни нашей сегодняшней, московской, советской...

Сейчас общество подходит к периоду, который условно можно было бы окрестить так: «за пессимизмом». Сейчас мы — со слабой надеждой в замкнутом круге, мы — в развале, распаде, «астеническом синдроме», и «бог умер», и пессимизм уже окончился... кончается... А дальше, за ним — тишина, пустота.

Только там уже не жизнь... Да и была ли она раньше — полнокровная, яркая, творческая? Там — все будет как бы по-прежнему, так же станут водиться, разводиться и лить водицу, краски мира не исчезнут (и «Конечная остановка» цветная, что тоже немаловажно, ибо легче и доходчивее снимать мрак на черно-белой пленке), так же будут ходить троллейбусы... а перемен не будет... И запахнет началом 1953 года... или 93-м «Невозвращенца» А. Кабакова. А что? Все возможно.

Серик Апрымов

Наперекор мифу

Интервью ведет Гульнара Абикеева

«Конечная остановка» выпускника ВГИКа Серика Апрымова — его дипломная работа. Однако фильм уже получил признание критики, завоевал главный приз за режиссуру на международном кинофестивале в Киеве «Молодость-89». В молодом казахском кино это не единичный случай — вспомним вышедшую на экраны годом раньше «Иглу» Р. Нугманова, которая имела огромный зрительский успех. Отсутствие у авторов фильмов вгиковских дипломов не помешало коллегам-кинематографистам выбрать Р. Нугманова первым секретарем Союза кинематографистов Казахстана, а картину С. Апрымова признать лучшей картиной года, созданной в республике.

Гульнара Абикеева. Когда у вас возник замысел «Конечной остановки»?

Серик Апрымов. На первых курсах, на занятиях по актерскому мастерству я делал отрывок «Утро прораба», где действие разворачивается в ауле. Реакция была самая различная. С. А. Герасимов сказал, что он, посмотрев на все это, точно знает, что жить в таком ауле он не хотел бы. Другие говорили, что удалось создать точную атмосферу, а один студент-чех признался, что казахский аул воссоздан на экране с такой ясностью, что он увидел его как бы воочию. Вот тогда я понял, что могу заставить поверить в то, чего нет на самом деле. Парадокс состоит в том, что мой абсолютный вымысел большинство людей принимает за хронику. Когда я снял свой курсовой фильм «Двое ехали на мотоцикле» и показал в нашей мастерской, ее руководитель Сергей Соловьев долго молчал. Кто-то из ребят подал реплику: «Это же обыкновенная хроника», на что Соловьев возразил: «Совсем наоборот, это как раз не хроника, здесь все придумано». То же самое происходит и с «Конечной остановкой» — все говорят: хроника, документализм...

Г. Абикеева. Но вы сами подталкиваете зрителя к такому восприятию. Вспомним хотя бы начало фильма: на фоне портретов четырех главных героев идет печатающаяся на машинке объективка: имя, фамилия, отчество, национальность, год и место рождения... Наконец, насколько мне известно, в этом фильме снялся лишь один профессиональный актер, остальные — непрофессионалы, жители аула Аксаут. Как с этим быть?

С. Апрымов. Да, я снимал сельских жителей в реальном окружении, в повседневной обстановке. У нас поэтому даже оказалась экономия средств — за счет отсутствия затрат по строительству декораций. То есть вся натура — люди, дома, улицы, интерьеры — документальны, а то, что происходит — ситуации, общение, разговоры — абсурдистские. Люди просто не замечают, как много в их жизни абсурдного, нелепого, потому что привыкли, притерпелись, а может быть, и потому, что не хотят замечать...

Еще до выхода фильма вокруг него пошли какие-то слухи, и я начал получать возмущенные письма о том, что Аксаут в картине изобразили неверно. Мол, там столько-то тысяч овец, коров, тридцать кандидатов наук

(все это через запятую!)... Подписали эти письма матери-героини, Герои Социалистического Труда, директор моей бывшей школы и т. д. В моем доме стали раздаваться телефонные звонки — иногда с претензиями в адрес фильма, а иногда и с угрозой, с требованиями, чтобы я отказался от него

Мне кажется, дело не в том, что я, по мнению некоторых зрителей, говорю неправду. Все гораздо проще: я опровергаю то, что многие годы принималось за абсолютную истину. Если бы я в такой же интонации создал картину о городской жизни казахов, ко мне, наверное, не было бы претензий, со мной бы согласились: да, город портит, но у народа есть святая святых — аул, где сохраняются традиции, нравственность. Ведь все наши именитые писатели восклицали в патетических тонах: аул мой! Это источник, родник мудрости и ума, всего, всего... Я как бы игнорировал эти рассуждения и показал неприукрашенную жизнь.

Скажем, существует миф о трепетном отношении к женщине. Я говорю — нет, у аульских женщин тяжкий труд, грязная работа. Есть и проституция, в конце концов, почему считается, что этого не может быть, если это на самом деле есть? Нам всегда твердили о почитании стариков, говорили: это святое — я и по этому поводу прошелся; и пьют все по-черному...

Г. Абикеева. Да, все это понятно, но не слишком ли уж «чернушно»? Ведь Аксаут — ваш родной аул, там вы родились и выросли. Неужели в воспоминаниях не осталось ничего светлого?

С. Апрымов. Конечно же, о том Аксауте, в котором я жил до двенадцати лет, у меня немало радужных воспоминаний. Но фильм я делал не об этом. В тринадцать лет я покинул аул и бывал там только наездами. Я научился воспринимать этот мир со стороны.

Г. Абикеева. Ирония состоит в том, что в прежние годы бытовало мнение, будто казахское кино по-настоящему заявит о себе тогда, когда появится режиссер, способный рассказать о жизни казахского народа, воспевая аул, вмещающий в себя культурные традиции предков, генетическую память народа, запечатленную в обрядах, обычаях, образе жизни и т. д. А случилось наоборот — о казахском кино заговорили тогда, когда появился режиссер, вступивший в противоречие с этим мифом.

С. Апрымов. Я не хотел никого обидеть, более того, я менее всего был озабочен тем, чтоб создавать социальный фильм. Просто изменилось время. Дело в том, что я к серьезным вещам отношусь с некоторой иронией, и не только я, многие мои сверстники чувствуют так же. Как любой нормальный человек, я боюсь заболтать то, что для меня жизненно важно. И чтобы этого не произошло, начинаешь говорить с некой иронической интонацией, как будто для тебя это не имеет никакого значения.

Г. Абикеева. И в этом вы очень схожи с Рашидом Нугмановым. На этом принципе, по-моему, построена вся картина «Игла». Общий симптом нового стиля — по мнению Ортега-и-Гасета,— уход искусства из сферы жизненно «серьезного»: «Для стариков недостаток серьезности в новом искусстве — порок, сам по себе способный все погубить, тогда как для молодых такой недостаток серьезности — высшая ценность, и они намерены предаваться этому вполне сознательно и со всей решимостью»[1]. На мой взгляд, ваша картина и фильм Р. Нугманова стали явлением в советском кинематографе благодаря тому, что вы оба — по-разному — смогли оторваться от традиционализма.

С. Апрымов. Я помню, как-то мы шли с Рашидом по «Мосфильму», это было, кажется, на третьем курсе, болтали о том, о сем, и Рашид меня спросил: «Что ты собираешься делать?» Я ответил: «Хочу придумать что-то новое». На что он сказал: «Ерунда. Все уже придумано. И ты ничего нового придумать не сможешь. Ищи лучше какие-то новые связи». И заявил: «Я буду снимать фильм ни о чем — как бы в противовес серьезному кино».

[1] Ортега-и-Гасет Х. Новые симптомы.— В сб. «Проблема человека в западной философии». М, 1988. с. 205.

Кстати, мы задумывали снять с ним совместно фильм-манифест, провозглашающий эту же идею, но обстоятельства изменились, и наш замысел отпал.

Мне кажется, нет хуже, когда говорят, что в фильме чувствуется «классная» режиссура. Для меня высшая похвала, когда можно сказать: «Какое простое кино — такой фильм может снять любой». И чтоб за этой простотой читалась подлинная глубина. Но это в идеале, из области фантастики. Мне хотелось бы снимать фильмы, похожие на казахские пословицы и поговорки. Пословицы, как правило, состоят из трех-четырех абсолютно соразмерных по длине, по звучанию, по ритму слов. Наверное, именно потому они и дошли до нас. Идеальная гармония слов создает необходимую емкость и пространство, и пословица получает свой неоднозначный смысл при максимальной простоте. Вот этого мне и хотелось бы добиться в кино.

Нина Зархи

Другое кино

«Впервые я увидел этот необычайный город, столь не похожий ни на один из городов в мире, в 1933 году и помню, как он меня тогда удивил»,— этими словами открывается одна из самых волнующих книг нашего времени, дилогия «Факультет ненужных вещей».

Я никогда не была в Алма-Ате. Но мне кажется, я ее немного знаю.

Имидж Алма-Аты складывается, вероятно, ночью. Городу «идет» ночь. Ее затаенность, вкрадчивость, приглушенность резких звуков и кричащих дневных красок, волшебство почти незаметных превращений, перетеканий, переходов из одного состояния в другое. Разные жизненные уклады и религии, разные лики и века, Европа и Азия теряют в ночной мгле определенность своих проявлений, обособленность своих границ. Ночь — alter ego Алма-Аты.

Кажется, и об этом — фильм молодого казахского режиссера Абая Карпыкова «Влюбленная рыбка»: абсурд, алогизм нашего существования явлен в нем без видимого напряжения постмодернистского стиля, воспроизведением одних лишь следствий: пропуск причин реален и естествен, ведь они различимы только в бесстыдном сиянии дня — там они и остались. Эклектизм предстает имманентным свойством быта, не лишенного, впрочем, милоты и привлекательности. А к утру, когда мерцающие миражи рассеиваются, обнаруживается главный «прикол» картины. Привычная дневная жизнь — дела и делишки, встречи, хлопоты, события начинают казаться куда более ненастоящими, чем призрачная фантасмагория ночных приключений. Режиссер добивается этого шутя — серьезные вроде бы ситуации он вставляет в рыночный багет донельзя опошленных, банальных коллизий. Тон изящной иронии, то мягкой, то язвительной, «делает музыку» «Влюбленной рыбки».

Сама-то история умещается в одном предложении. Молоденький деревенский парень продал корову (с

«Влюбленная рыбка»
Сценарий Б. Ряховского и А. Карпыкова. Постановка А. Карпыкова. Оператор Г. Гидт. Художник А. Сабитов. Композитор И. Кефалиди. Звукооператор А. Влазнев. «Казахфильм», 1989.

транзистором вместе, чтоб животное не скучало) и отправился покорять республиканскую столицу, побродил там сутки и вернулся домой. Классический сюжет паломничества сельского простака в мир городских соблазнов, попав в хорошие руки, в который раз доказал свою емкость.

Фабула короткая, но пересказывать фильм хочется длинно и подробно. Эпизоды равновелики, равноправны — для жизни, расставляющей акценты только ретроспективно, для героя, который как будто впервые видит все, что видит: высокомерный блеск мерцающей в ночи витрины и ночной трамвай, в котором поют под аккордеон пожилые немки, и странный парень с многозначительной ухмылкой вновь и вновь объявляет: «вагон идет в депо»; пугающе красивую женщину, сбежавшую с собственного дня рождения и предлагающую первому встречному, мальчишке, укатить с ним в его село; и эту же гордячку в роли верной жены большого начальника, когда она притворяется, что не знакома со своим ночным спутником; и «феллиниевскую», балаганную компанию фотографов, передвигающихся по темной площади в старинной машине на длинной веревке. Все окружающее одинаково странно, иногда чудесно. И одинаково нормально, если ввести каждую ситуацию в «дневной» жизненный контекст и рассказывать о ней, не отвлекаясь ни на что другое.

Изображение в фильме как будто безучастно, камера скользит параллельно движению жизни. Вот, скажем, свидание. Идут персонажи, рядом с ними плывет камера, когда же кончается длинный план, она вплывает в следующий эпизод — «а в это время...», а потом авторы вновь «ловят» героя. Такое скользящее изображение, как и композиция пунктира — когда сюжетные линии то и дело обрываются, разбегаются в разные стороны, где-то, в дальней точке неожиданно скрещиваются, обнаруживая любовь автора «Рыбки» к лентам Отара Иоселиани, позволяет без всякой многозначительности намекнуть на нерегламентированную вольность бытия, непредсказуемость его ходов, завязок и развязок. Мы словно движемся вдоль длинного аквариума (аквариум со всем разноцветьем его завораживающего мира — один из ключевых символов фильма) и смотрим внутрь сквозь чистое, прозрачное, однако непроницаемо толстое стекло. А за ним кружат, и кружат, и мечутся какие-то существа, «обитатели», не отклоняясь от своей, кем-то заданной траектории: одну девушку наш Жакен тщетно пытается разыскать, другую находит, но ненадолго — «фотография на память», и разбежались навсегда, третья находит его, но он поступает не лучше гоголевского Подколесина. Персонажи кружат, как рыбки, не пересекаясь и не сталкиваясь, но, сами того не зная, оказываются соединенными в общую для всех историю — бесхитростную историю обыкновенных суток из жизни обыкновенного парнишки.

Парнишка этот, путешественник, паломник, бродяга, хотя и имеет выраженную характерность,— по крайней мере, он нам очень симпатичен.— в системе фильма важен прежде всего как «субъект смотрящий», как столь ценимый когда-то французской «новой волной» наблюдатель, «посторонний». Повседневная реальность, сама себя не замечающая, оттого и существует, что ее кто-то видит, воспринимает, оценивает. И даже те эпизоды, в которых Жакен не участвует, сняты так, словно это о н их наблюдает.

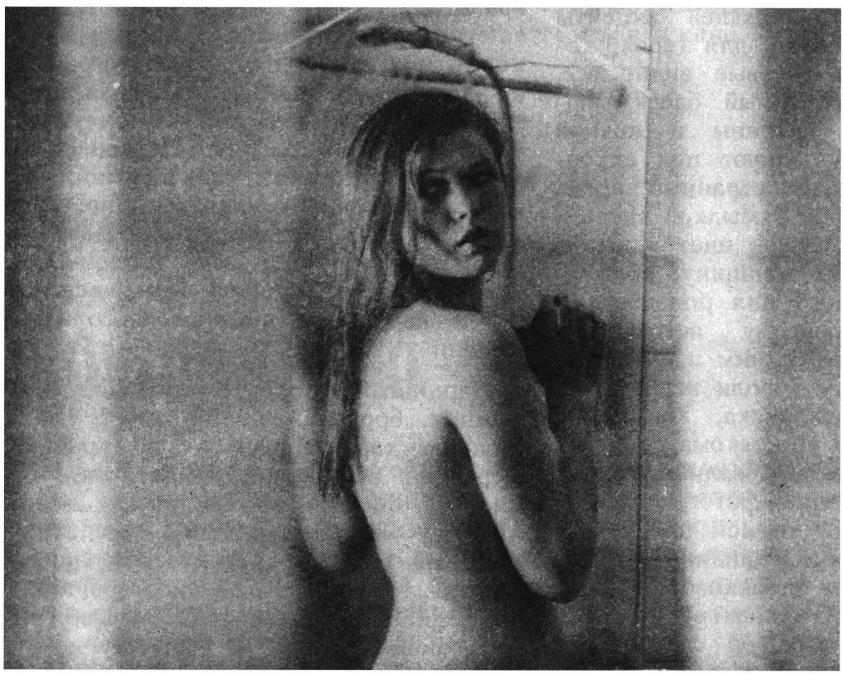
...Двое молодых мужчин в кондовом совдеповском «партикуляре» перед дверью высокого кабинета бросают друг другу какие-то резкие упреки: две-три условные реплики вполне отчетливо обозначают ссору, которая благодаря нашему богатому киноопыту легко прочитывается как конфликт двух бывших друзей, ныне больших начальников: хорошего, принципиального — и карьериста. Следующий кадр — «принципиальный» мертв, он умер прямо в министерском кресле (освободив последнее для своего противника), из уха у него, как в заправском боевике, картинно выползает струйка крови. Ду-

маю, даже из пересказа ясно: открытия «казахского Кандида» могли бы показаться общим местом, если бы не авторская ирония. Рождает ее, кроме прочих приемов, и двойная экспозиция: парень познает мир, но и его неискушенное сознание часто видит окружающее сквозь спасительный фильтр киномифологии.

Не зря появляется во «Влюбленной рыбке» и крупнозернистое, черно-белое, прыгающее изображение любительских кадров. Профессиональный фильм режиссер вставил в раму домашнего, самодеятельного кино: в прологе и эпилоге увековечены деревенские будни Жакена — вот он моет пол, скребет крыльцо, кормит цыплят. Подкупающе проста авторская метафора: в городе герой был свидетелем чужой жизни, теперь ему дано наблюдать свою, дано увидеть «себя как другого». Низкий поклон кинематографу — только «киноглаз» способен подглядеть, увидеть и тем навсегда сохранить бесценные мгновения человеческой жизни.

Создатели «Влюбленной рыбки» не одиноки в своих комплиментах: в фильмах молодых во всем мире очень часто звучат сегодня признания безграничной власти и всесильной магии кино.

Написав, что картина Абая Карпыкова естественно вписывается в контекст молодого кино, я по привычке засомневалась: как же при этом «национальна ли она по форме»? Не знаю, я плохо знакома с восточной спецификой, а модных нынче подсказок — агрессии стиля, самодостаточности экзотической режиссерской манеры, декларирующей генетическую связь с народными традициями, в работе Карпыкова нет и следа. Нет в ней вроде бы и установки на социальный анализ современной ситуации в республике, нет прямых апелляций к сугубо казахскому менталитету. И все-таки: «компот», который режиссер упоминает ниже в своем интервью, характеризуя среднеазиатскую реальность, все время «варится» где-то, до нас доходит его терпкий аромат.



«Влюбленная рыбка»

Вот, к примеру, уличная зарисовка.

Побуждаемый прекрасной незнакомкой, Жакен влезает в чужой «Фиат» — по нашему «Жигули», и заводит мотор. В ту же минуту на него набрасывается владелец: он спал на заднем сиденье, зажав в руке монтировку,— не оставишь же автосредство без присмотра. «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им никогда не сойтись»...

Или сквозная линия эпизодов, неизменно вызывающих зрительскую улыбку. Старший брат героя принимает друга, популярного певца из Африки: везет в горы в родную деревню, угощает шикарным холостяцким обедом, одним словом, оказывает гостеприимство. Однако плакатный дуэт — «Дети разных народов, мы мечтою о мире живем» — все время дает «петуха». И потому, что ни одно задуманное мероприятие «старшему брату» — теперь уже в традиционном советском значении этого словосочетания — не удается. И потому, что все поведение казаха-хозяина и негра-гостя обратно их «законным» социальным ролям, противоположно заданной авторами слегка аллегорической сюжетной ситуации. Обаятельнейший африканский музыкант (пластичен и остроумен в этой роли Ассан Куяте) чувствует себя на казахской земле, видимо, уверенней, чем в собственной квартире, и в абсурде наших родных реалий он ориентируется куда свободнее своего радушного друга-покровителя. Пустив под откос его машину и глазом при этом не моргнув («Скажи спасибо, что простился с этой развалюхой»), бодро прохромав на деревянной ноге с десяток километров по горам и кочкам, чернокожий гость, растроганный задушевным — российским — ночным разговором о жене и детях, засыпает на единственной в доме кровати. Бережно укрыв его полушубком, рядом на краешке неловко пристраивается хозяин. И крутится, крутится на магнитофоне ностальгическое, из общей юности, из любимого кино. «А я иду, шагаю по Москве...» поет Ассан, посланец далекой развивающейся страны, когда-то, видимо, получивший образование в нашей развитой державе и теперь бодро доказывающий своей жизнью лихую простоту адаптации, советизации, стирания граней, преодоления вековых предрассудков,— и всего-всего остального. Застав в квартире старшего брата умилительную картинку, будто кадр из д р у г о г о кино, младший выключает магнитофон, гасит свет и уходит. Но эхо ушедшего мироощущения продолжает звучать.

...«Бывает все на свете хорошо». Бывает. Это легкое дыхание, эта примиряющая интонация, пафос открытости всему, что вокруг, пронизывает фильм, несмотря на отчетливо явленную в нем нестабильность бытия, не застрахованного от вторжения криминальной стихии, подлости и предательства, насилия, смерти...

«Я очень люблю ночную Алма-Ату: ее мягкий мрак, бесшумные ночные арыки, голубые прямые улицы, дома, крылечки, низкие крыши»,— это из «Хранителя древностей». В фильме Абая Карпыкова нет ни арыков, ни крылечек, но есть этот «мягкий мрак», который накрывает «голубые улицы» — в их гулкой таинственной пустоте тихо, беззвучно может случиться что-то немыслимо странное, почти фантастическое: неожиданная встреча, невероятный прохожий — событие. И никто не удивится, не ахнет. Вот только если вдруг свидетелем ночного происшествия окажется славный деревенский парень в модном пальто-балахоне — он наверняка заметит незамеченное другими. Смешному улыбнется, о непонятном спросит, в розыгрыш легко поверит, к красоте потянется, от страшного в ужасе отшатнется. Дар живой реакции, способность чему-то изумляться — теперь тоже из раритетов. Как и особые приметы «Влюбленной рыбки»: доброта, лиризм, естественность, обаяние, идущее от непоказного достоинства и отсутствия снобизма,— категории, решительно отброшенные нашим новым кинематографом и даже не раз осмеянные. «Архаика, «музей», «факультет ненужных вещей».

А вот и нет...

Э. Лындина

Тоска о прошлом в ожидании будущего

Абай Карпыков, наверно, так и не успел до конца выговориться, снимая игровой фильм «Влюбленная рыбка». Ему необходимо было досказать свою повесть, обратившись к поколению сорокалетних, которое встало на ноги, определилось в годы застоя.

Неправомочно было бы впрямую соотносить персонажей «Влюбленной рыбки» с героем документального фильма «Бахыт. Первая кровь». Но общее — в мнимой обжитости мира, в устремленности человека к мнимым ценностям. В документальном фильме Карпыков пытается идти дальше, отчасти обращаясь к генезису формирования генерации сорокалетних. К стиранию личностного начала в человеке, причем незаурядном и одаренном...

Думаю, что режиссер Абай Карпыков (и его соавтор Игорь Побережский) знали раньше, до начала съемок, своего героя — архитектора Бахыта Аширбаева, которому посвящен их фильм. К мысли о давнем знакомстве с Аширбаевым подводит некоторая вольность в обращении с героем. Кажется, еще немного, и появится этакое амикошонство, похлопывание по плечу: «Ну, как дела, приятель?..» Однако авторы эту грань не переходят, оставляя должный зазор между героем и наблюдающими, комментирующими его историю.

Первая волна впечатлений о Бахыте Аширбаеве — умен, энергичен, иронич. Плейбой, у которого хватает времени не только на работу, но и на теннис, на хобби — участие в маленьком музыкальном ансамбле: старые друзья трогательно верны своей юности, «Битлам», и прочее, прочее... Бахыт сметлив, у него крепкая деловая рука, он удачлив. Не баловень судьбы, но человек, наделенный волей, трезвым разумом и трудолюбием настолько, чтобы творить собственную судьбу.

Штрихи биографии набросаны как будто случайно, на самом деле — точно и выразительно. Настолько, что четко обрисовывается контур пройденного Аширбаевым пути. После окончания института — работа в Чимкенте, втором по значимости городе Казахстана. И вот молодого специалиста уже снимает республиканская кинохроника, сопровождая кадры дежурным текстом о «жизнеутверждающей, радостной архитектуре» Бахыта Аширбаева. Еще шаг — и он уже главный архитектор города. Депутат горсовета. Заметная фигура на чимкентском небосклоне... Наконец, Аширбаев воплощает в жизнь давнюю мечту — строит в Чимкенте дендропарк, проявив немалый вкус, но, видимо, и не очень стесняя себя в средствах, как, впрочем, не ограничивали себя в этом отношении и коллеги Бахыта в Москве, Ташкенте, Алма-Ате и других городах, воздвигая монументы во славу местных правителей и здания-колоссы на их благо.

«Бахыт. Первая кровь»
Автор сценария И. Побережский. Режиссеры А. Карпыков и И. Побережский. Оператор Б. Анциферов. «Казахфильм», 1989.

Итак, чимкентский дендропарк — россыпь белых ступеней, изящный белый павильон. Рекламная открытка. Знак города и знак архитектора Аширбаева, столь успешно сделавшего карьеру при бывшем секретаре Чимкентского обкома КПСС Аскарове, чье имя не раз и не два прозвучит в фильме. Ныне Аскаров арестован и осужден на длительный срок.

Время выбирает героев. Время и низвергает их, нередко присовокупляя к знакомой фамилии определение «бывший». «Бывший» — Кунаев, «бывший» — Аскаров, «бывший» — Аширбаев. Складывается цепочка — закономерная в контексте бывших реалий, а в чем-то и нынешних. И в контексте картины об одном из сыновей века, который сегодня оказался тоже «бывшим»,— бывшем главном архитекторе, снятом с работы, униженном незаконными действиями органов правопорядка, преданном людьми своего круга.

У цепочки Кунаев — Аскаров — Аширбаев, казалось бы, есть простое и ясное, логически прочно обоснованное истолкование: падение «верхнего» жреца (Кунаева) неизбежно порушило созданную им систему. Уход патрона откликается в судьбе верно ему служивших. А потому закономерна катастрофа, постигшая человека, составлявшего одно из звеньев системы.

Так читается история Аширбаева в первом приближении.

Наше общество с редкостным умением и даже старанием усвоило и затвердило уроки жестокости, унижения и пренебрежения к человеку. Недостаточно лишить человека работы только потому, что он принадлежал к клану поверженного «хозяина», хотя сомнительна и эта акция — ведь, судя по всему, Аширбаев толковый работник, энергии, способностей да и любви к своему делу ему не занимать. Надо еще и опорочить его в глазах окружающих, так, чтобы не оставалось малейших сомнений относительно справедливости этой кары. Сотрудники милиции врываются в дом Аширбаева, отбирают у него видеокассеты, устраивают самосуд, не имея оснований ни на одно из этих противоправных действий. А затем в местной печати появляется статья, в которой Аширбаев окончательно разоблачается.

После выхода газеты авторы статьи пришли к Аширбаеву с повинной. И тот, не раздумывая, простил их да еще и бутылку вина распил с обидчиками... Обо всем этом Аширбаев рассказывает с экрана с легкой усмешкой, так же усмешливо признавая, что все в статье — «жуткая ложь», но что поделаешь, если журналистам «надо было так написать» — он это понимает...

Поколение Бахыта Аширбаева выросло в пору, когда понятие «личность» все больше уходило в небытие. Личности-единицы попадали в лагеря, уезжали за кордон, уходили в подполье, в катакомбную культуру. Умственно независимая часть нации продуманно изничтожалась. Молодые люди типа умного, ироничного Бахыта Аширбаева, конечно же, знали, что власть постоянно фабрикует ложь, подобно оруэлловскому Министерству Правды. У молодых людей не было иллюзий, но и не было активного желания противостоять натиску фальши. Более того, фальшь становилась удобным способом существования (вот и улыбается Аширбаев, вспоминая, как его продавали братья-журналисты: и сам, может быть, так поступил бы, окажись на их месте).

На протяжении картины Бахыт Аширбаев с искренней печалью вспоминает время, когда он был шустрой марионеткой в руках приближенных Кунаева. Иррациональность прошлого, вся мнимость его акций сознательно принята героем фильма как подлинность. Короткий эпизод проезда черной «Волги» по старым кварталам города предшествует кадрам, запечатлевшим герб Чимкента. Этот проезд полон скрытого смысла. Пока Аширбаев осуществлял свои жизнеутверждающие проекты, возводил белые колоннады и белые лестницы, строил дендропарк, тысячи людей мучились (и еще долго будут мучиться) в глинобитных домах старого района, где человек подавлен комплексом социальной неполноценности. Но что было до этого главному архитектору Чим-

кента, который тратил миллионы, увековечивая царствие Аскарова и Кунаева в рекламных монументах! Приказано — выполнено... «Система такая — кто у власти стоит, тот и решает проблемы. Аскаров брался за все!» — это из монологов Бахыта, из тех истин, которые он усвоил для себя взамен правды.

Драма сильного, способного, деятельного Бахыта Аширбаева в его глубинном, природном несогласии с нашим временем. С ситуацией, когда тебе, наконец, дается право жить в соответствии с собственными взглядами, умонастроением, социальной устремленностью. Но Аширбаеву так жить неудобно, поскольку потенции к самостоятельности уничтожены.

Фигура эта по-своему страдательная. «Я бы мог работать, где угодно»,— твердит он. Говорит, что мог бы стать мэром. Секретарем обкома по идеологии. По строительству. Мог бы быть и сотрудником аппарата ЦК... Мог бы жить, например, в Японии... Там бы оценили его активную натуру. Последнее вполне вероятно — ведь природа не обделила Бахыта волевым напором, деловой хваткой и умением идти к цели. Но в его пылком признании поначалу промелькнула, а потом как бы вернулась, резко и враждебно отозвавшись, мысль о том, что, в сущности, Аширбаеву безразлично, чем заниматься, что делать и где ему жить... Важно крупно функционировать. А ради этого возможны любые дороги — прямые, кривые, и любые поводыри.

В своих «Записных книжках» Анатолий Аграновский цитирует чешского критика-русиста Дрозда: «Прежняя система воспитала «нимандов» (от слова «ниманд» — никто). Есть люди, которые не умеют создавать свою систему взглядов. Они привыкли получать готовое. Свою свободу они не могут заполнить».

С уходом того, кто такой личный вакуум заполнял у «ниманда», открываются раны. Проливается «первая кровь» — пугая, ломая сложившиеся стереотипы, подталкивая к чему-то новому и опасному. Может быть, такой смысл заложен авторами в названии фильма «Бахыт. Первая кровь»? Однако, вероятно и другое, более прямое, но менее утешительное истолкование формулы о «первой любви». «Рэмбо. Первая кровь» — так называлась первая лента в серии, посвященной герою-мифу американского кино Рэмбо, в которой он представал отважным борцом за свою честь и достоинство. На мой взгляд, прямые аналогии Рэмбо — Бахыт Аширбаев исключены: может ли идти речь о достоинстве человека, не имеющего лица? Воспринимающего предательство как норму общения? Грезящего о времени, несовместимом с нравственностью?..

Авторы расстаются со своим героем в тот момент, когда он, предавшись эйфории, снова пытается доказать нам и в первую очередь самому себе, что крест на его судьбе еще не поставлен. Гражданские бури не обошли его стороной, но и уроком пока не стали. Да и станут ли? Это еще один контрдовод: нельзя соотносить Бахыта с доблестным персонажем современной американской мифологии. Даже иронически соотносить — если принять в этом качестве кадры с рычащим львом, несколько раз возникающие в картине.

Абай Карпыков и Игорь Побережский — дебютанты в документальном кино. Они смело рушат каноны, свою творческую свободу любят, прокламируют, утверждают и... порой ею захлебываются. От авторского захлеба начинается натужная условность, в частности, тот самый рыкающий лев, который заставляет вспомнить не столько эмблему американской кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер», сколько заключенного в тюрьму Аскарова, по которому скорбит душа Бахыта Аширбаева. Иногда может показаться, что авторы в глубине души сострадают этой скорби. И все же, нужно думать, сострадают они тому человеческому потенциалу, который не сумел реализовать их герой, изуродованный системой. Что ж, в праве на такое сострадание им нельзя отказать.

Вряд ли режиссеры еще когда-нибудь

вернутся к истории Бахыта Аширбаева — судя по всему, она для них (в документальном варианте) исчерпана. Но, возможно, таким образом «договорив», «досказав» свою киноповесть «Влюбленная рыбка», Абай Карпыков ищет материал для следующей картины о реалиях, связанных с судьбой бывшего главного архитектора Чимкента и его патронов? Давайте подождем...

Абай Карпыков:

«Пришло новое поколение...»

Интервью ведет Алла Гербер

Абай Карпыков. Жизнь в нашей стране размеренная. Детский сад, школа, комсомол — это обязательно, институт... Я прошел по отработанному за 70 лет маршруту. Закончил институт. Работал. И вдруг понял, что это мой конец. Что если не собьюсь с пути, то я пропал.

Алла Гербер. И долго работали?

А. Карпыков. Примерно год. Потом служил в армии, потом опять работал, поступил в аспирантуру, как положено «подающему надежды». И бросил все, побежал за своей мечтой — поступил на годичные курсы вторых режиссеров в Алма-Ате. После курсов мне дали дебют. Я снял трехчастевку о ясновидящем старике. Кстати, это исторический факт. Сергей Соловьев посмотрел картину и взял в свою мастерскую во ВГИК... Нас было пятеро. А сегодня Нугманов снял «Иглу», Апрымов «Конечную остановку», Альпиев — короткометражку, Амиркулов снимает по сценарию Германа и Кармалиты.

А. Гербер. Уже самые первые результаты позволили заговорить о «новой волне» в казахском кино. Что это: случайность или пора пришла — наболело, накопилось, набралось? Или во всем «виноват» мастер — Сергей Соловьев?

А. Карпыков. Я думаю, что пришло новое поколение — не в смысле возраста, а в смысле иного мировоззрения, иной культуры. До этого были картины (да и сейчас их достаточно), которые смотришь и кажется, что сняты они сорок лет назад, да еще в самом плохом советском варианте. Восточная сентиментальность и одновременно склонность к псевдофилософии, рыхлость формы: то ли драма, то ли философская притча, то ли авторская исповедь, а в итоге — ни то, ни другое, ни третье. В кино пришли ребята, отвергающие такие фильмы. Да и вся ситуация в Казахстане способствовала тому, чтобы пришли именно эти ребята.

А. Гербер. А что вы понимаете под «ситуацией» в Казахстане? Имеет ли она свои какие-то отличительные признаки по сравнению с московской или, скажем, украинской?

А. Карпыков. По уровню культуры и образования молодая казахская интеллигенция не очень отличается. Отличие, может быть, лишь в том, что есть знание русского языка и знание европейской культуры, но психофизический склад все-таки восточный. Вследствие проводимой национальной политики нация теряла свой язык, но уклад жизни все равно остался, и произошло слияние, если можно так выразиться, восточного этикета с западноевропейским образованием, хотя уровень этого образования низок, но все-таки...

А. Гербер. Что для вас самое тревожное в моральном, нравственном и физическом состоянии вашего народа?

А. Карпыков. Потеря языка. Это процесс ужасный, но, мне кажется, еще обратимый. Казахи поделены как бы на две нации: городскую и сельскую. Городская говорит на русском языке, а сельская — на казахском. То есть нация поделена не только по укладу жизни, но и по главному признаку, ее определяющему,— по языку.

А. Гербер. А в самой структуре национального характера есть ли какие-то значимые моральные изъяны? Или вы считаете, что нация здорова и посему многое восстановимо?

А. Карпыков. Знаете, не такой уж большой срок прошел, всего 70 лет, чтобы нация потеряла свои традиционные нравственные устои, которые накапливались веками. Казахи — кочевой народ. За много веков их жизнь не изменилась. У казахов очень много философов, на то есть объективная причина: огромные пространства, вокруг ни души, сиди, смотри на солнце с утра до вечера и сочиняй. Не случайно казахи так музыкальны, так певучи. Степь — это целый уклад жизни. Степь — это свобода, предопределенность свободы.

А. Гербер. ...Внутреннее, подкорковое понимание того, что всегда можно уйти, нет привязанности к определенному месту — это и правда свобода. Конечно, когда пошли города, все изменилось, город сделал свое дело (о чем, собственно, и ваша картина). Это, наверное, вечная тема в современном искусстве — человек, который пришел в город. А почему вы выбрали именно эту тему?

А. Карпыков. Сейчас, когда нация как бы в пути (первое название картины было «Сновидение в дороге»), тема дороги — это способ выйти к тому, что для меня важнее всего,— к возвращению идеи Дома, пристанища, родины. Городское казахское население — это люди, которые родились до войны, а в 50—60-е годы завоевывали города, получали образование, должности, звания. Они пытались пустить корни в городе, стать оседлыми, и сейчас нельзя сказать, что они родились в селе. Я сам родился в колхозе, потом мы переехали в город. Судьба. Здесь есть закономерность. Когда мы с Борисом Петровичем Ряховским писали сценарий, то у нас была задача — показать такого парня, который пытается завоевать город с размаху, войти в ворота и идти, не останавливаясь, вперед. А в жизни это не получается, потому что каждый должен платить: кто-то теряет любовь, кто-то — друзей, кто-то — себя. Этот мальчик тоже заплатил, но тем не менее не отчаивается — признак нового состояния молодого поколения. Еще недавно молодые, пришедшие в искусство, пытались убедить зрителей, читателей в том, что жить не стоит. Вообще не стоит, а тем более у нас, в нашей стране, где жить как бы просто невозможно. А я считаю, что не стоит в этом убеждать. Надо находить что-то доброе, хорошее, что возвращает жизни ее первоначальный смысл. И поэтому наш герой не теряет веры. Все хорошо кончается. Но на иронической ноте. А иначе как бы мы конструировали на экране свой мир? Без иронии по отношению к герою, мне кажется, это просто невозможно. Меня совершенно не устраивают картины и книги, которые навязывают так называемый реальный мир. Тот же самый неореализм был опоэтизирован, эта была сказка. Я поставил перед собой задачу не «делать» реализм, а найти для реалий некую условную форму. Мы выбрали иронию. Только на иронии можно говорить о желании, которое в каждом из нас, — покорить мир.

А. Гербер. Но мир не очень-то поворачивается лицом к вашему герою. Мне нравится, что никто в картине не пригвождается к позорному столбу.

И все-таки в фильме сегодняшняя советская жизнь. На этом, утверждаю как критик, вы настаиваете. На «карнавале» жизни вашего героя постоянно преследуют всевозможные городские маски. Довольно уродливые, скажу я вам. Так что это для вас — преувеличение, сказка или подлинные реалии советско-европейско-азиатского города?

А. Карпыков. Да, так оно и есть.

Такую мешанину вы увидите только в Алма-Ате. Алма-Ата — это «компот» из советской, европейской и среднеазиатской жизни. Наличие как бы трех религий, трех укладов жизни с главенствующим советским. Потом сам город — он же был построен за последние 70 лет, и это тоже какой-то европейско-азиатский и даже славянский город. И герой встречается с лицами такого города, его «масками», с утра и до вечера. И все-таки Алма-Ата располагает к какому-то спокойствию, к какой-то размеренности, стабильности. Вы испытываете желание посидеть, покурить и опять-таки пофилософствовать. Этот ритм я пытался передать в картине.

А. Гербер. И это получилось.

Вы видели «Конечную остановку»? Там парень возвращается в свой родной аул и не выдерживает. Но куда вообще можно уйти? Это вопрос, на который ни вы, ни Апрымов не даете ответа. Но ставите его — тревожно и пронзительно. Казахское кино сегодня очень остро почувствовало жуткую необязательность всего, что долгое время было сутью нашей жизни. Не сговариваясь, вы нашли то, чего пока я не видела — ни в одной московской или ленинградской картине. Все необязательно: встречи, связи... Помните, «певчий дрозд», герой в фильме Иоселиани, болтался по городу, и необязательность шла от него, от его стиля существования, а вокруг него все было как бы очень обязательно — сцеплено традициями, правилами, устоями, обычаями. Здесь же все наоборот. Ваш герой хочет на что-то опереться, но не на кого, не на что. И от этого, при всей иронии, впечатление распада, разлада, развала. И лишь на финише мы погружаемся в новое состояние. Оказывается, нам только кажется, что все необязательно. Но что именно нас держит? Что удержит?

А. Карпыков. Это все абсолютно правильно. Сейчас у нас тенденция к отчуждению. Если Запад это переживал 25—30 лет назад, то мы — сейчас. А казахский народ это переживает особенно остро. Его подразнили, поманили соблазнами оседлой жизни, предложили ее законы. И он поверил. Он, мой герой, бросил все и пошел в город завоевывать мир. Так случилось и с народом. Но прошли годы, и вот мой народ снова возвращается к тому, с чем давно простился, и снова верит, что заживет по-человечески, потому что надежда не потеряна, жизнь все равно продолжается. Но он не знает, где ему остановиться и за что зацепиться. И герой мой тоже не знает.

А. Гербер. Мы говорили о некоммуникабельности. Так вот, если вспомнить Антониони, то в его картинах было ощущение духоты. В вашей же картине, наоборот, есть воздух и есть импульс куда-то идти. Но куда? Что же, по-вашему, говоря высокопарно, «спасет мир»? А если проще — спасет нас?

А. Карпыков. Любовь. Другого выхода я не вижу. И в моей картине есть страницы любви. Двух братьев и их друга, одинокого негра. Любовь необязательно должна выражаться в любви к женщине и в родственных отношениях. Я очень верю в мужскую дружбу, в ее верность, и мальчику эта дружба необходима. И в конце концов он приходит именно к ним: к своему старшему брату и его другу-негру. Правда, для него там не оказывается места, и все-таки брат говорит: «Ложись», а негр по-французски добавляет: «Не топай, соседей разбудишь». Вот и все. Потесниться, отдать человеку кусочек места и немножко уважать соседей, дать им тоже спокойно спать.

А. Гербер. Так почему же он и отсюда уходит?

А. Карпыков. Потому что и здесь ему нет пристанища. У них-то все нормально. Они как бы договорились о том, как жить, а он не знает. С ними не знает, как, и сам для себя не знает.

А. Гербер. А кто играет вашего героя? Актер?

А. Карпыков. Нет, он архитектор. Никогда в жизни не играл, не снимался, но, по-моему, замечательно существует на экране.

А. Гербер. Да, это опять объединяет все фильмы нового казахского кино. Я уже писала об этом в своей статье

о фильме «Игла», в том фильме Виктор Цой создавал атмосферу вокруг себя, полную независимости, пренебрежения к нашей зрительской реакции. Отсюда отсутствие всякого актерства. Человек существовал на экране таким, каков он есть. У вас то же самое. Интересно, как удалось добиться такой свободы дыхания?

А. Карпыков. Повезло, наверное. Я просто знал, что этот парень, который играл в моей картине, очень талантливый человек. Я ему не говорил, как надо играть, я ему говорил, что надо играть, а как — это зависит от степени таланта, не столько актерского, сколько человеческого.

А. Гербер. А между вами, режиссерами «новой казахской волны», есть какой-то контакт? Вы дружите?

А. Карпыков. Творческого контакта нет и быть не может, потому что у каждого свое понимание мира.

А. Гербер. Ну, человеческие контакты, гражданские, наконец?

А. Карпыков. Поскольку профессия такая, что всегда на перекладных, то свободного времени очень мало, и потому встречаемся случайно, в коридоре, раз в месяц... Я не участвую в общественных делах, а кто-то — наверное...

А. Гербер. Но сейчас вы сняли документальную картину? Документальная — это уже невозможность обособиться.

А. Карпыков. Это конкретная история. Мне интересно разобраться как раз в нетипичном представителе поколения сорокалетних. Главный архитектор Чимкента, он успел реализовать себя как раз в последние годы застоя. Бывший первый секретарь города оценил его талант и дал ему возможность многое сделать. Но биография его кончается как раз в наши дни, когда первого секретаря сняли и посадили. В этой истории меня привлекает ее нетипичность, а не ее злободневность.

Т. Иенсен

Серьезные ребята

«Серьезные ребята» — пошутил про них каскадер. Их трое. Василич, Бота и дед. Все трое — бичи. Дед без паспорта вот уже 30 лет. И живут. На лето подрядились в экспедицию и роют канаву на песчаном берегу Иссык-Куля. Тянь-Шань стеной подходит почти вплотную. Однако горний смысл его могучих вершин никак не проявлен в фильме. Экранный мир обжит не выше старой заржавленной бочки из-под пива, брошенной — когда-то? кем-то? — в трех метрах от озера. Но как символ экологического апокалипсиса бочка воспринимается разве только подсознательно.

Ничего намеренно уродливого, тоскливого, призванного свидетельствовать о безысходности, обездоленности жизни, на экране нет. Пыль, жара, верблюжьи колючки, искореженное железо, но все это без жесткого натурализма, без трагического акцента.

Герои тоже вроде бы, с одной стороны, даны характерно, с юмором, но не

«Трое»
Сценарий и постановка А. Баранова и Б. Килибаева. Оператор Н. Кириенков. Художник С. Бочаров. Звукооператор Е. Маслова. Композитор Е. Дединская. «Казахфильм», 1988.

гротесково, авторам чужд как обличительный пафос, бичующий этих «падших ангелов» — бичей, так и святое сострадание, что обычно сопутствует «бедным людям», «униженным и оскорбленным». С другой стороны, типы героев резко не очерчены, непроявлены, за каждым из них — тайна судьбы, тайна личности.

Василич (Сергей Попов) — флегматичный светловолосый, голубоглазый, почти бессловный, единственный из них, способный прожить один. Его авторитет безоговорочно признан и непререкаем, он им не только не злоупотребляет, он ему, что называется, без надобности.

Бота (Жанас Искаков) — с косицей на затылке, как самурай, в пиджаке и футболке в цветочек. В отличие от Василича, закоренелого бича, бичевать начал не так давно, и скорее не по складу характера, а по стечению обстоятельств.

Дед (Касым Джанибаев) — маленький, вертлявый, лицо, как печеное яблоко. Из них троих самый зависимый от общества — строит планы, как вернуться в него, копит на это деньги, ворует в экспедиционной складской палатке то пачку чая, то два яичка, то отщипнет кусочек колбаски, то, зажмурившись от удовольствия, оближет чайную ложечку из открытой банки сгущенки. Он как воробушек на чужом пиру: все время что-то поклевывает, ухватывает на лету. Тем и жив. За это расплачивается своим «чердаком», всякий раз получая по лбу щелбан от разомлевшего в каждодневной неге под парусиновым тентом кладовщика.

Это только на первый взгляд кажется, что Дед не унывает. Когда по краю палатки, в которой он только что спал, не удержавшись на тормозах, проезжает КамАЗ и Дед чудом остается в живых, на утешения Бота он в сердцах отвечает: «Да на кой мне такая жизнь? Ну что в ней хорошего?»

После этих единственных в фильме «прямым текстом» сказанных слов Василич и Бота решают достать полторы тысячи, чтобы он мог вернуться в родные края и купить паспорт. Они возвращаются на съемочную площадку какого-то неведомого нам боевика, где накануне втроем подвизались в массовке за бутылку водки. И где услышали, что настоящий каскадерский трюк стоит больших денег. Главный каскадер, дабы позабавить скучающую и праздношатающуюся в ожидании режиссера съемочную группу, предлагает Василичу и Бота перепрыгнуть через машину.

Первый раз, когда Василич бежит навстречу мчащейся машине, не выдерживает директор картины. Второй раз не выдерживает Бота, в последний момент сворачивая в сторону. «Дерьмо!» — кричит ему Василич, обычно ни на кого не повышающий голоса. Напряжение в кадре становится едва ли не зримым, как звенящее марево воздуха. В третий раз машина на полном ходу пролетает под словно воспарившим Василичем, который плашмя падает на асфальт. К нему подбегает Бота, и они, обнявшись, катаются по земле. Хоть на какую-то долю секунды они победили, одолели эту «дерьмовую» жизнь.

Но директор отказывается выплатить деньги за трюк. «Вас разыграли, у нас даже пленка не была заряжена».

Но и в этом эпизоде авторы не тычут нам в глаза бедность, бесправность, приниженность своих героев, и не окарикатуривают в беспощадном, праведном гневе представителей так называемой здоровой части нашего общества.

В последнее время появились фильмы, герои которых существуют как бы по касательной к окружающей жизни, что приводит их либо к эскейпизму, либо к анемии, либо к астении. Свободные от общества герои фильма «Трое», люди дна, оказываются, несмотря ни на что, более жизнеустойчивыми и остаются людьми.

Этот традиционный канон в нашем сознании обычно связан либо с трагическим, либо с мелодраматическим искусством. До трагедии фильм не поднимается, до мелодрамы не опускается. Фильм «Трое» — иной природы жанровое образование, так как в основе его лежит принципиально новое мироощущение. Прививка свободы от каких-либо предписаний, уложений, норм (на

языке неформалов — «отвязанность») определяет необычный характер взаимосвязей даже традиционных мотивов и фабульных ходов.

Эта свобода отличается от той, какая была у «андеграундного» поколения «дворников и сторожей». При всей иронии и самоиронии, с лихвой присущих молодым авторам, при всем необсуждаемом, само собой разумеющемся неприятии окружающего порядка вещей есть в фильме признаки того, что Борис Гребенщиков и Виктор Цой окрестили «неоромантикой».

Авторы не преследуют цели поставить диагноз социальным болезням нашего общества — об этом уже сказано-пересказано. Их волнует собственный путь если не в истории, то во времени, которое нынче на дворе. (Не случайно казахская «новая волна» поднялась на фильмах молодежного миросознания.) Неоромантика не означает прекраснодушия. Поэтому в герои фильма авторы выбрали бичей — самый «крутой», крайний вариант «отвязанности».

Однако герои фильма свободны не только от общества, но и от времени. Когда общество больно, да еще так уродливо, то быть выброшенным из него, вольно или невольно, еще не означает гибели доброты, человеческого достоинства, которые, напротив, могут только окрепнуть в экстремальных условиях; а быть выброшенным из времени, быть исторически неприкаянным — это тупик. Несмотря на то, что в финальном кадре бродяги символически уходят вдаль по дороге, пути у них нет, пути в том смысле, в каком говорят: «путь жизни», «судьба». Вот в чем истинная драма героев фильма.

«Трое»

Будучи в полной мере на стороне своих героев, авторы фильма с легкостью сумели обойтись без прессинга социальных акцентов, без надрыва, без «пены на губах», без пафоса истины в последней инстанции — все скупо, емко, весело. Чего стоит одна сцена утренней опохмелки, когда Дед вместо «бормотухи» приносит «горючку» для ракет. Глядя на то, как они самозабвенно тянут спички: кому первому пить на пробу, забываешь, что тысячи их собратьев от такой каждодневной процедуры доходят до животного состояния.

Но авторов не упрекнешь и в том, что они нарушают правду жизни, потому что они на ней как бы не настаивают. Возможные упреки в идеализации реально существующего феномена, именуемого «бичи», изначально снимаются самим жанром. Ведь это скорее не социальная драма, а байка, анекдот, россказни «под мухой» про то, как мужик через машину сиганул. Казалось бы, странно, что сейчас, когда все стараются обойтись без эзопова языка, самые молодые, а значит, и самые свободные от страхов, от груза сложившихся стереотипов, обращаются к побасенке, к заведомой выдумке. Но, быть может, это естественная потребность авторов если не скрыть, то припрятать свое «неоромантическое» мирочувствие от стороннего взгляда — «имеющий уши да услышит». А быть может, это естественная реакция на обнаружившийся в последнее время поворот от марципанноходульного прекраснодушия к обнажению в плоти и крови социальных язв, сгущению серости жизни до бесовской уже черноты без продыха и просвета. Судя по этому и по предыдущему фильму «Игла», где авторы были сценаристами, они не играют в такие опасные игры.

Авторы пытаются выйти за рамки реальной жизни, возвыситься над бытом, тоской, серой, унылой беспросветностью. Занимательный сюжетный ход с баечным перевертышем в финале, юмор ситуативных положений, снижение фольклорного канона о трех братьях, трех богатырях до «выпить на троих»,— все это сплавляется в такой демократичный язык, что в кульминациях, когда зритель уже полностью во власти происходящего, возникает подлинное сочувствие. А оно особенно ценно при отсутствии каких-либо морально-этических деклараций и авторского диктата. Кроме того, немаскируемая условность жанрового построения позволяет в наиболее реалистических (по сравнению с остальными) кусках пробиться к тому, что Достоевский называл «живая жизнь».

В фильме съемочная группа снимает боевик. Каскадеры прыгают с машины на машину, въезжают в горящие ящики, падают с обрыва, каратируют. Все это на дикой скорости, лихо, по-американски, под «Дип Перпл». В левом углу кадра мигает компьютерный график. Излюбленный прием многих режиссеров — кино в кино — здесь носит абсолютно игровой, пародийный характер. Но самое главное — это еще одна мерка условности, на фоне которой менее условное экранное действие начинает восприниматься как правда жизни.

Такое лихое обживание на американский манер фольклорного жанра вполне естественно для современного молодого сознания. Игра в американское кино сказалась и на основном сюжетном ходе: экспликация, испытание и финальный отыгрыш.

В финале трое героев уходят по дороге, ведущей в горы.

За кадром звучит «Аллилуйя». Сквозь пение пробивается голос, читающий суры из Корана. Одно как бы проступает в другом. Словно крылом задели авторы фильма проблему национальной розни.

Кому-то церковные песнопения в финале могут показаться расхожим штампом. Правда, в последнее время используют скорее реквием, заупокой, а здесь аллилуйя, восхваление. Но, мне кажется, такой высокий слог в финальном кадре оправдан всем предыдущим ходом фильма, ведь только под занавес в первый раз мы слышим как бы голос от авторов «открытым текстом», понимаем их подлинное отношение к героям, которые, конечно же, не герои нашего времени, даже более того — из времени выброшенные, не имеющие в нем своего пути, но они просто люди, «серьезные ребята».

У нас долгие годы считалось: если «положительный герой» — значит бунтарь. Эти трое не бунтуют, не потрясают основ «до основанья, а затем...». И не потому, что их жизнь кажется им пригодной для житья, и не потому, что они пропащие, ни на что уже не способные «падшие ангелы». Нет, просто они терпимы к другим, не таким, как они, просто добры.

Доброта легкого сердца, простое конкретное добро — что может быть

сильнее этого? В. Гроссман в «Жизни и судьбе» писал: «Кроме грозного большого добра существует житейская доброта. Это доброта старухи, вынесшей кусок хлеба пленному, доброта солдата, напоившего из фляги крестьянина, прячущего на сеновале старика еврея. Это частная доброта отдельного человека, доброта без свидетелей, малая, без мысли. Ее можно назвать бессмысленной добротой. Доброта людей вне религиозного и общественного добра... Она, эта дурья доброта, и есть человеческое в человеке... Она — высшее, чего достиг дух человека».

Конечно, это риск, хотя бы посредством цитат, сталкивать Гроссмана и фильм, выросший из трехчастевого дебюта. И действительно, авторы еще ученики в своем деле. Каждая деталь в кадре изобразительно не рассчитана, более или менее случайна — в чем-то это принципиально, в чем-то оттого, что «так получилось». В фильме есть откровенные штампы, какие-то из них переосмыслены, претворены в новом эклектическом единстве, какие-то так и остаются чужеродными заплатками.

Однако отсутствие отточенного профессионализма идет на пользу фильму. В нем обнаруживаются такие подводные слои, о которых сами авторы скорее всего и не помышляли. Как бывают прегрешения «вольные и невольные», так и откровения, которые, видимо, даются тем, кто пришел в искусство «с дурьим добром» — не умственным и сочиненным, а простым, обыденным.

Безусловно, в данном случае мне кажется знаменательным даже не сам фильм, а то наметившееся в нашем кинематографе, что он выражает. Но еще более обнадеживает такая естественная потребность в непоказной человечности не у прошедших огонь и воды, умудренных уроками истории, а у совсем только начинающих и, как говорят нынешние молодые, «крутых» авторов, которые, судя по всему, тоже «серьезные ребята».

Бахыт Килибаев

Опыт авторского кино

Интервью ведет Дмитрий Попов

Дмитрий Попов. Насколько я знаю, вы с Александром Барановым делали этот фильм в добрых традициях вгиковской партизанщины — без денег, без пленки, по лимитам «дебютовской» короткометражки.

Бахыт Килибаев. Запускаясь, мы прекрасно понимали, что в сценарии не три, а все пять частей, но хотя и не укладывались в метраж, прикинули, что денег должно вроде хватить. В результате вышло даже не пять, а семь частей. Но мы мало думали о частях — что выйдет, то и выйдет, главное — рассказать эту историю.

Д. Попов. Представляя фильм, вы определили его жанр словом «байка»...

Б. Килибаев. Да, это современная байка, которую можно было бы услышать где-нибудь в пивной. Перед кружкой пива мужики вечно рассказывают друг другу самые фантастические истории «из жизни», причем всегда врут. Врут о каких-то невероятных приклю-

чениях, о том, как лихо уходили от «ментов», о всевозможных драках. В этих историях есть совершенно особый кайф, после них все замолкают, как-то внутренне распрямляются, проникаясь этим кайфом, и уж после паузы с чувством выпивают... Это фольклор. На этом фольклоре, по-моему, всегда работал Высоцкий. Сюжеты песен Высоцкого похожи на байки в пивной. Все вроде про нас — наша жизнь во всех подробностях. На самом деле никакого отношения к реальной жизни! Это некое идеальное представление о том, что должно бы быть, и — главным образом — какими бы мы хотели себя видеть. Здесь есть романтическое возвышение жизни, какой-то героический идеал — то, что поднимает над тоской повседневности, над кошмарным бытом, заставляет себя уважать.

Д. Попов. Романтичность, приподнятость над повседневностью должен подчеркнуть и «фильм в фильме» — пародийный каскадерский эпизод?

Б. Килибаев. Не совсем так. Байка всегда камуфлируется «под жизнь». Чтобы обмануть зрителя, чтобы он поверил в реальность нашей байки о трех бичах, нужно было дать совсем уж фантастическую точку отсчета, и лучшее, что здесь можно придумать,— кино. Вот кино — это неправда, выдумка, а все остальное — самая что ни на есть правда.

Д. Попов. В результате получилась любопытная конструкция. Житейский анекдот, байка из фольклора бичей соотносится с мифологией коммерческого кино. Присутствует здесь и «высокий» фольклор. Троица бичей — это не только традиционная компания собутыльников, но и героические богатыри, которые, свершив свой подвиг, медленно удаляются по уходящей в даль дороге.

В финале возникает едва ли не самый канонизированный кинематографом образ, но дается он без всякой иронии. За кадром звучит «Аллилуйя», переплетающаяся с чтением суры из Корана.

Б. Килибаев. Мы, между прочим, очень боялись этого финала, боялись, что нас потом заклюют за эклектику. Это же абсурд — духовная музыка, священный текст в финале анекдота... А потом поняли: пусть говорят что хотят. Дело в том, что финал — это не только для нас или для зрителей. На второй день съемки у нас случилась трагедия — в автомобильной катастрофе погибли две девушки из группы. Так вот, эта музыка для них, в их память. Вообще, это был кошмар. Нас всегда удивлял бедлам на любой съемочной площадке, какой-то вечный абсурд, в котором никто ни черта не делает. И когда запускались сами, решили, что докажем, как можно работать. Кино — это же так интересно! Поедем на Иссык-Куль, отдохнем, позагораем и легко так, здорово, в собственное удовольствие кино снимем... И на второй же день все оборвалось. Мы должны были спастись от этого кошмара нависшей надо всеми смерти, поэтому уже на следующий день назначили вечернюю съемку, решили, что снимать будем без пленки, пустой камерой, нужно как-то выкарабкиваться из всего этого. И так, шаг за шагом, мы все же выкрутились.

Д. Попов. Значит, этот финал был сымпровизирован?

Б. Килибаев. В фильме вообще очень много импровизации. В нашу байку постоянно вторгалась реальная жизнь, что-то корректируя. Например, возник финал, возникла вторая попытка героя перепрыгнуть через машину, когда «Жигули» бьют его в бедро,— это ведь тоже не специально,— неудачный каскадерский трюк... Я уж не говорю об актерах, о текстах, о мизансценах! Трудно было бы собрать еще один столь же абсурдно монтирующийся между собой треугольник. Касым Джанибаев, Дед,— актер мощной школы, ученик Н. Сац, он постоянно цитирует Станиславского, все нас мучил расспросами про какое-то «зерно» образа и наотрез отказался сниматься, если не будет репетиций. Жанас Искаков, Бота,— импровизатор, для него репетиция — пытка, а результат после каждой следующей репетиции все хуже и хуже. Его лучше всего запускать в кадр вообще без всякого задания, здесь он гений. Ну, а

Сережа Попов, Василич, ему что говори, что ни говори, все равно делает то, что ему в голову взбредет. И все трое, на мой взгляд,— потрясающие актеры, которых преступно мало снимают... Да и нам, как режиссерам, очень часто приходилось импровизировать — в основном из-за того, что ни черта мы про эту профессию сперва не знали...

Д. Попов. В фильме чувствуются неровности, шероховатости, необязательные стыки — то, что можно назвать информационным шумом. Но парадоксальным образом весь этот «брак» приобретает здесь вполне осмысленное звучание и столь же органичен для фильма, как, скажем, хрип и треск старой записи, сквозь который пробивается голос Утесова в самом начале. Ведь байка никогда не рождается в форме литературного анекдота, а сперва шлифуется бесконечной цепочкой рассказчиков, постепенно освобождающих ее от хаоса случайных подробностей. Так что сюжетное движение от анекдота к мифу, от троицы собутыльников перед стаканом ракетного топлива к великолепной тройке финала на уровне языка, изображения как раз и обеспечено постепенным освобождением от массы всех этих «помех», сквозь которые постепенно и проступают четкие контуры байки.

Б. Килибаев. Это, конечно, здорово, что какие-то решения, появившиеся в фильме случайно или в результате импровизации вписались, в конце концов, в общий замысел. И все же так работать, как работали мы, нельзя. Перед тем как ехать на съемки, я Саше, другу и соавтору, говорю:

«Давай подумаем, как снимать-то будем... На уровне изображения... Как кадр строить? Нельзя же так просто, поставил камеру — и снимай». Короче, думали-думали, так в итоге ничего и не придумав, начали работать. А оператор у нас, кстати, тоже дебютант. Если бы можно было, мы теперь половину переснимали. Вот каскадеры у нас носятся на машинах с бешеной скоростью, а на экране скорость не видна. Или когда наши герои с директором фильма напились. Во время съемок все со смеху умирали — что-то такое видели, чего камера увидеть не смогла. А ведь все это элементарные вещи, как я теперь понимаю. Вообще мы на каждом новом этапе мучительно тыкались в самые простые вещи. Я, например, не представлял, что такое озвучание, как разные дорожки сводятся... Да что говорить, если мы, скажем, считали, что: «Мотор! Камера!» — это нечто вроде традиционного кинематографического понта. Во всяком случае, не представляли, что это вполне конкретные команды, и их нельзя заменить на что-нибудь типа: «Начали!» или «Поехали!» Один раз нам повезло, но как принцип, это, конечно, абсурд.

Д. Попов. А что вообще вас толкнуло в режиссуру? Вы же едва ли не самые удачливые из молодых сценаристов не только у себя, в Алма-Ате, но и, пожалуй, во всем нашем кино, а запустились с собственным фильмом уже после триумфа «Иглы».

Б. Килибаев. Именно после «Иглы» мы особенно остро почувствовали двусмысленность положения сценариста. Это не наш фильм. Это фильм Рашида Нугманова. Он сделал свое дело, а у нас уже нет варианта сделать свое. Причем не важно, нравится или не нравится, что получилось. Мне «Игла» как раз нравится, это современный, свободный фильм, да и, пожалуй, единственный в нашем кино, который адекватен моему нынешнему восприятию. Но к нашему сценарию отношения не имеет, осталась лишь фабула, состав событий. Нам нужно было раз и навсегда решить, стоит ли мешать режиссеру, отстаивая свой вариант.

Д. Попов. Каков же итог вашего опыта в режиссуре?

Б. Килибаев. Сценарист должен искать компромисс с режиссером, здесь никуда не денешься. Однако лучше всего, когда режиссер снимает по собственному сценарию. Так что мы опять в запуске[1].

[1] Пока материал готовился к печати, Б. Килибаев и А. Баранов закончили этот фильм. Он называется «Женщина дня».

Б. Нугербеков

Народный плач

Эту картину об умирающем Арале невозможно смотреть без боли и стыда.

Фильм начинается с плавных, неторопливых сцен похорон усопшего. Хроникальные кинокадры сопровождает народный женский плач — жоктау. Тело человека бережно опускается в чрево земли. Завершился земной круг жизни. Так было известно испокон веков — отцы ложились рядом с дедами, прадедами и пращурами. И родная земля была их последним пристанищем. Кажется, ничто не в состоянии нарушить вековые традиции народа, его тысячелетний жизненный уклад. Но это уже не так. И об этом фильм. Родная земля словно выталкивает покойника, не принимает человека. Она и на землю не похожа — какое-то грязное месиво.

Аральское море — «голубое око земли»,— возникшее тридцать пять тысяч лет назад, на глазах одного поколения бесследно исчезает с лица планеты. Море обмелело больше чем наполовину и ушло от берега на шестьдесят-восемьдесят километров. На его высохшем дне ржавеют пристани и корабли. Пустыня поглотила более двух миллионов гектаров пахотной земли. Ветер разносит соль умирающего моря на сотни, тысячи километров. Бывшие рыболовы работают крысоловами, матери рожают мертвых детей. Подростков из-за малого роста и хилости не призывают в армию. Вместе с умирающим морем иссякают надежды стариков, но они исступленно, движимые великим инстинктом жизни, ждут возвращения моря, оставляя за собой единственное право — быть погребенными в земле предков.

Когда я смотрел этот горький фильм, то невольно сравнивал его с превосходной игровой картиной Серика Апрымова «Конечная остановка». С фильмом, оскорбившим «патриотические» чувства некоторых казахских зрителей. Пожалуй, это был первый случай на «Казахфильме», когда картина буквально расколола аудиторию на тех, кто «за» и «против». Воздержавшихся не было. Противники строчили коллективные письма-протесты в инстанции, редакции газет, а республиканский журнал «Ара» («Шмель») разразился фельетоном в адрес фильма, определив его как «этакие картинки, оскорбляющие быт и нравы казахского народа, его обычаи и традиции». Что побудило воспринять этот игровой фильм как оскорбление конкретного села, его жителей и казахского народа в целом? Сила художественного обобщения, эстетика документализма, использованная в ленте. За кажущейся вялостью, монотонностью сюжета, композиционной «неряшливостью» — точно рассчитанная, глубоко продуманная история — рассказ о духовной, нравственной деградации казахского аула.

Заброшенные пристани, мертвые корабли, опустошенные поселки, аулы, кишлаки Казахстана, Каракалпакии в фильме «Жоктау» — это тоже конечная остановка. Мы ощущаем край пропасти: дальше некуда. Дальше — не только экологическая, но уже демографическая катастрофа: гибель целого региона — Приаралья.

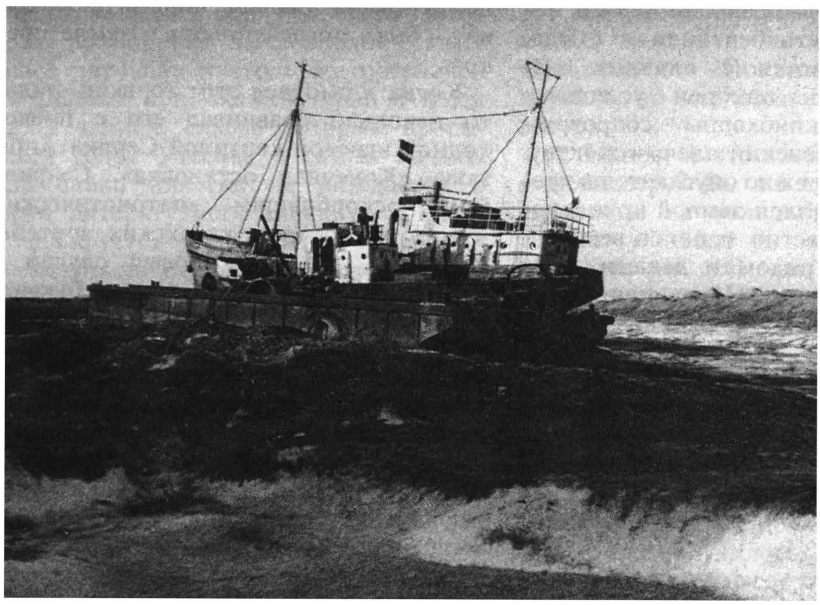
Судьба Арала — это судьба людей. В старой хронике они красивые, моло-

«Жоктау. Хроника мертвого моря»
Автор сценария и режиссер С. Азимов.
«Казахфильм», 1989.

дые, белозубые. Сейчас — постаревшие, одинокие, больные, но Арал — их главная боль. Бывший капитан Тулеген Алимбеков, Герой Соцтруда, говорит: «Сотни тонн рыбы выловил этими руками. А сейчас ни на копейку не осталось. Я считаю, что Арал не вернуть! Почему об Арале никто не думал? Рис и хлопок любой ценой! Хлопок и рис за деньги можно купить! Арал за деньги не купишь. Все отрывали свой кусок пожирней — Казахстан, Узбекистан, Киргизия, Таджикистан... Две реки захотели разорвать, разделить... Доделились: народ гибнет!»

Старая хроника. Свадьба. Счастливые невеста и жених. И снова возвращение в наши дни. Звучит песня об Арале. Песня обрывается на полуслове. Певшая женщина средних лет взволнованно говорит: «Ох, не могу... Как море вспомню — душа переворачивается... Нашего первенца мы назвали Айбек, по традиции окунули в море... А эти дети... Они не знают моря... Знаете, вода однажды заходила в наш дом, когда прилив был. Это добрым знаком считалось, и нам казалось, что Арал никогда, ни за что не исчезнет. А с 1972 года море стало уходить. Если Арал вернется, то той дорогой, какой ушел... Мне кажется, что кто-то украл воду Арала».

Море в этом фильме — многоликое существо. Для дедов и отцов оно могучее, своенравное, с обилием рыбы и свежего ветра. Для сыновей и внуков — это очаг беды — разносчик болезни, «белая пустыня», пожирающая все живое вокруг. Воспоминание и реальность. Реальность, с которой невозможно смириться.



«Жоктау. Хроника мертвого моря»

К ответу на вопрос, кто украл море, авторы ведут нас медленно, но целенаправленно.

Бывший секретарь Кзыл-Ординского обкома партии Ауелбеков, ныне член парламента страны, говорит о необходимости объявления Приаралья зоной экологического бедствия.

Бывший секретарь обкома подсудимый Камалов на допросе выглядит радетелем интересов каракалпакского народа. По его словам, за правду об Арале ему затыкали рот и Рашидов, и Кунаев. Кадры кинохроники, запечатлевшие торжественные моменты встречи и проводов генсека Брежнева, поцелуй Камалова с Рашидовым изнутри взрывают «перестроечную» речь подсудимого.

В финале фильма — долгая панорама по мертвым кораблям с названиями «Узбекистан», «Таджикистан», «Латвия», «Украина». Ржавые корпуса в сочетании с новеньким флагом республики, падающие на землю разваренные на металлолом детали кораблей...

Картина «Жоктау. Хроника мертвого моря» — слово художника. Сквозная тема фильма — мотив родного очага. Наперекор судьбе на берегу высохшего моря люди строят дом. Нам показывают казахов и русских, вросших корнями в эту землю. Но нет земли, и нет моря. «Жоктау» — это плач народа и плач Сергея Азимова по земле своих предков, по мертвому морю. Арал ушел на десятки километров, выросло новое поколение детей, никогда в жизни не видевших сказочно голубого моря. Но умирающий Арал живет в душах людей, в их упорном стремлении не стать эмигрантами на своей собственной земле. Казахстан большой, но они не уезжают никуда — ждут возвращения моря. И хоронит народ под старинные плачи — жоктау — не только пожилых стариков, но и новорожденных детей, своих внуков. И земля, пропитанная водами умирающего моря, не принимает их. Вода проступает в свежевырытых могилах. «За что же нам такое наказание?» — вопрошает мулла. И никто не в состоянии ответить ему.

Фильм «Жоктау» вонзается болью в сердце. Это документ сталинской системы социализма, позорное свидетельство нашего коллективного участия в геноциде собственного народа. Но и документ долготерпения, силы духа моего народа.

Г. Померанц

Выйти из лабиринта ненависти

...Кончилась первая аллегорическая новелла этого фильма, показавшаяся мне довольно скучной,— и вдруг началось самое важное: столкновение обиды, ненависти, жажды возмездия с чувством внутренней бесконечности; потопление жгучей, нестерпимой обиды, потопление правого гнева, святой мести. Как будто громоздились числа на числа — и вдруг, поделенные на бесконечность, стали нулем...

Я смотрел фильм — и вспоминал случай из собственной жизни. В 1943 году мне ужасно портил кровь один человек, от которого я зависел. Я не хотел на него работать и в подходящий момент подал по начальству рапорт: прошу назначить меня на такую-то должность в стрелковый батальон. Дольше четырех месяцев на этой должности никто не служил, так что вакансии всегда были. Мне повезло: я отделался ранением (два шанса из трех, третий — смерть). И вот двадцать лет спустя этот человек приходит в фундаментальную библиотеку, узнает меня, угодливо улыбается и спрашивает: как найти материал по истории партийных организаций Сибири. Я спокойно дал справку, но разум мой был потрясен. Меня поразило, что не осталось ни следа от ненависти, сжигавшей меня когда-то. И не то чтобы я старался победить свою страсть;

«Месть»
Сценарий А. Кима. Постановка Е. Шинарбаева. Оператор С. Косманев. Художник Е. Елисеева. Композитор В. Шуть. Звукооператор Г. Мукатаева. «Казахфильм», 1989.

нет, ее просто смыло, ничего не осталось. Комок ненависти растворился и исчез в каких-то прикосновениях к вечности, которые судьба мне дала.

Этот случай вместе с другими, о которых не буду рассказывать, помог мне понять утверждение, что в глубине бытия, в вечности, зла нет, что все зло во времени. И можно не ждать 20 лет, а одним усилием духа, одним толчком откуда-то изнутри стряхнуть реальность зла, как кошмарный сон, проснуться от кошмара времени.

Недавно мне напомнил об этом один норвежец, старый уже человек. Он приехал в Москву разобраться, что у нас происходит, почему Шафаревич, автор книги «Социализм», написал «Русофобию», почему так часты взрывы ненависти в нашей стране. Мы говорили о психологии ненависти, и норвежец рассказал, как он от нее отделался. Он участвовал в Сопротивлении, был схвачен, подвергнут пыткам, приговорен к смерти — и освобожден восстанием, концом оккупации. На несколько дней человек ушел в горы собраться с мыслями (переход от камеры смертника к свободе был слишком резким). И вдруг почувствовал, что должен простить своего палача. Тот теперь сидел под стражей. Человек получил с ним свидание и сказал, что прощает его и не будет давать показания. И что мать просила передать, что будет молиться за него. Огромный детина (кулаки, как палицы) пошатнулся и весь затрепетал. Его увели. Другие на него дали показания, он был осужден и казнен, но перед смертью попросил священника и причастился. «И я понял,— закончил норвежец свой рассказ,— что для Бога душа этого эсэсовца так же дорога, как моя».

Если вам прощение не удается, если вас томит жажда возмездия за события пятидесяти-, шестидесяти-, семидесятилетней давности (и даже шестисотлетней — бывает и так), то это не верность памяти семьи или народа, а болезнь. Чем больше я вижу, тем больше убеждаюсь, что нормальный человек свободен от ненависти. Что школа ненависти — это школа безумия. И наша страна была в школе безумия примерно 75 лет (с начала первой мировой войны — и без перерыва; менялись только объекты ненависти: немцы, буржуи, кулаки, троцкисты...). Так что если мы не совсем еще свихнулись, то надо удивляться нашей психической стойкости. Я думаю, что все понимает Анатолий Ким, автор сценария, писатель, как сейчас принято говорить, русскоязычный, то есть достаточно втянутый в наши русскоязычные проблемы. И все понимает молодой казахский режиссер Ермек Шинарбаев. В своем фильме, разыгранном корейскими артистами на корейском материале, они пытаются показать точку тишины, точку покоя, в которой стихают помрачающие разум страсти и делается видно просто то, что есть.

Действие фильма начинается в Корее в 1915 году. Богатый крестьянин Цай обидел Яна. На другой день Ян, охваченный внезапным, неожиданным для него порывом ярости, хватает попавшийся под руку серп и убивает дочку Цая. Убийца бежит в Китай. Цай закладывает свою землю и едет искать Яна — убить его тем же серпом. Но когда злодей найден, волшебная сила удерживает мстителя. Потом нам показывают, как бродячий даос вылечил когда-то хрупкую девушку от неизлечимой болезни и велел служить небу. А небо дало задачу: выйти замуж за самого дурного человека, беречь его — и бескорыстно служить людям. Чтобы уравновесить сотворенное мужем зло? Может быть. Но это моя догадка. Мы видим только девушку с поразительно одухотворенным лицом и израненными ногами, зашедшую попросить обувь. Она выбирает Яна в мужья и лишает силы Цая, уже схватившегося за серп. С этих пор кочует по земле странная притча: убийца «с лицом, как вымя» и его святая жена. Что это — символ народа, в котором рядом со Смердяковым единокровный брат его, Алеша? И нельзя истребить Карамазовых, не убив Алешу? Опять мои домыслы. Фильм ничего не разжевывает. Он заставляет думать.

Между тем Цай, усталый и раз-

битый, возвращается домой. Он смирился бы, но воля к мести горит в безутешной матери. Она убеждает мужа взять наложницу. Родился сын, чуткий мальчик, зачарованный красотой мира. Но отец, умирая, передает ему месть. С этих пор Цай Сунгу больше не пишет стихов. Он весь ушел в свою будущую месть. Центральная сцена фильма — разговор Цая Сунгу с даосом, своим бывшим учителем.

«Месть»

— Сунгу, пишешь ли ты по-прежнему стихи?

— Нет, я разучился, позабыл все это.

— Человек всего лишь тростниковая флейта, на которой кто-то играет. Стихи, написанные тобой в детстве, говорят об этом. Нету такой истины, которую обозначают словом «я».

— Есть такая истина, святой учитель. Вот я, а вот вы.

— Две мимолетные иллюзии, два сна, о которых никто помнить не будет.

— Но ведь мы стоим здесь, святой учитель, и головы у нас мокрые от дождя.

— Не мокрые это головы, сынок, это две неясные сущности, блуждающие по своим призрачным путям между началами «инь» и «ян».

— Что же за путь у тех, кто погибает во младенчестве? У листвы, опавшей в самом начале лета? У маленьких мышат, нечаянно утонувших в ведре?

— У них, сынок, не было никакого пути. Они вышли утром на дорогу, и их неожиданно настиг сон, и во время этого сна воды, омывающие царство земной жизни, отнесли их назад, к самому началу круговращения. А у тебя и у меня другой путь, путь поэта и путь странствующего монаха.

— Если маленькому ребенку отрубят голову, то о каких небесных законах можно толковать, святой учитель? Тогда только месть, вот единственный закон.

— Поверь мне, сынок, то, что мучит тебя,— сон. Долгий, тревожный, от которого ты когда-нибудь очнешься. Мести не будет. И тогда стихи снова могут прийти к тебе. Если, конечно, музыкант

захочет играть на своей забытой флейте.

Так чувство вечности высказывается на Дальнем Востоке. Христианский монах вспомнил бы другие слова. Но дело не в словах, а в самом чувстве. Слова не гасят ненависти. Только пережитое. Иногда его можно передать и без всяких слов, в безмолвии, как Серафим Мотовилову. В нашей культуре самые лучшие слова найдены Силуаном Афонским: тот, кто не любит своих врагов и не молится за них,— не христианин. Он вне Бога, он орудие дьявола, какими бы святыми целями ни прикрывалась его ненависть... Но вот что замечательно: Силуан не сказал ничего нового. Он всего лишь заново пережил то, что сказано в Нагорной проповеди. С тех пор сотни миллионов были крещены — и только единицы почувствовали Христа.

Не так давно, в интервью журналу «Огонек» народный художник Илья Глазунов объяснил, почему он изобразил Льва Толстого уродом: проповедь ненасилия. Нельзя не защищать свой народ! Неясно, правда, почему надо сердиться на Толстого? Почему не на Христа? Он ведь тоже что-то такое говорил про взявшего меч и про правую щеку... Но Христос — это давно и неправда, а правда — русское православие, благословляющее русское оружие. И святые, которых Илья Глазунов так красиво рисует, по-видимому, мыслятся им как своего рода небесные воины с незримыми копьями в руках (а Георгий — со зримым). Я не обличаю Глазунова, я думаю, что он выражает чувства миллионов Сунгу, вставших на тропу мести. За детей, подстреленных 9 января? За цесаревича Алексея? За умерших с голоду на Украине? За сожженных в крематориях Освенцима? И одни мстители точат свои серпы на других мстителей. Или палят друг в друга из градобойных пушек, как на границах Армении и Азербайджана.

И вот русскоязычный кореец А. Ким и русскоязычный казах Е. Шинарбаев показывают нам, что Цай Сунгу не может отказаться от мести. Разыскивая следы Яна, он добирается до Сахалина — и здесь его настигает смертельная болезнь. Из последних сил мститель еще раз пускается в путь. Его ведут святые призраки отца, матери, убитой сестренки. И наконец — дом злодея... Но Ян умер год тому назад. Он со страху спился и сгорел пьяный в сарае. А старушка волшебница (другая актриса, но та же волшебница, остановившая когда-то Цая) вылечивает Цая Сунгу. Благодарный юноша хочет посвятить ей свою жизнь. Это не нужно. Вскоре она умирает.

В конце фильма две женщины бредут по колено в воде, собирая ракушки.

— Скажите, сестра Чен, для чего нам небо дает детей?

— Для божественной радости, полагаю, сестрица.

— Вы ошибаетесь, для того дети, чтобы мы еще крепче запутались в сетях судьбы.

— Нет, ради того, наверное, чтобы любовь блаженствовала на земле.

— Любовь... что-то я позабыла о ней. Любовь разулась, как мы с тобой, и на сопку убежала...

Спор подытоживает заря. Огромная красная заря над морем.

На фоне этой суровой недоговоренности еще раз вспоминается ненужная аллегория в начале фильма, декоративный король, от которого уходит декоративный поэт, и лобовой титр: «За двести лет до Гуттенберга в Корее существовало книгопечатание». В фильме и без того ясно, что корейской культуре есть что нам сказать; и (как писал Басе) «стократ благороднее тот, кто, при свете блеснувшей молнии, не скажет: «Вот она, наша жизнь». Все сказано в самом тексте, в правдивой интонации девушки-волшебницы и даосского монаха, несущих небесную правду в мир народных страстей. Без этой естественности возвышенного притча не дошла бы до сердца. А она доходит, и в непривычных лицах, в непривычных доктринах брезжит тот вечный свет, который так нам нужен, чтобы остановиться в точке покоя и увидеть выход из лабиринта ненависти.

Аутсайдеры, вперед!

Для начала информация: 26—28 апреля с. г. в Подольске состоялся I Всесоюзный фестиваль некупленных фильмов, организованный СК СССР, СК РСФСР, ВО «Союзкинорынок» и Центром досуга «Подмосковье». На нем были представлены 24 картины — аутсайдеры VI Всесоюзного кинорынка. Главный приз — 10 тысяч рублей на рекламу — жюри присудило «Мести» Е. Шинарбаева и А. Кима. Среди взятых под защиту фильмов «Замри-умри-воскресни» В. Каневского, «Одинокий охотник» К. Долидзе, «Бродячий автобус» И. Хейфица, «Ад, или Досье на самого себя» Г. Беглова.

Редакция «ИК» обратила внимание на картину «Месть» задолго до подольского фестиваля и, разумеется, приветствовала решение жюри. Объективно говоря, факт, что 112 из 154 киновидеообъединений страны сочли возможным лишить всех зрителей огромных регионов права увидеть фильм талантливого режиссера по прозе прекрасного писателя, вызывает естественный протест. Но этим протестом, как и другими прекраснодушными протестами, до сих пор практически исчерпывалась возможность повлиять на кинорынок.

Да, мы страстно осуждаем кинорынок, но он, по сути, вообще не рынок. Мы ждем миссионерства от прокатчиков, которым нерушимая система велит одно — дать вал. Мы требуем уважения к мессианству художников, забывая об уважении права зрителя на выбор. А там, где кино от века живет естественной жизнью, никто ни от кого ничего не требует. Феллини и Бергмана смотрят, как дышат,— кто хочет и когда хочет.

Искренне уважая создателей картины «Месть», я радуюсь, что их труд не канет в Лету. 10 тысяч — небольшие деньги, но реклама будет. Не касаясь мирового опыта (нам ли, неофитам, рассуждать о настоящей рекламе?), мы недавно воочию убедились в результативности активной пропаганды фильма на колдобистой родной почве. Прежде всего, конечно, надо отдать должное энергии Сергея Соловьева, его бесценному продюсерству.

Если бы на фестивале некупленных фильмов были представлены только вышеупомянутые картины и пара неупомянутых, его можно было бы однозначно назвать благородным, серьезным, нужным и на том поставить точку. Но картин-то было два десятка, был «Тихий ужас» и ужасы под другими названиями, была серость и пошлость. Здесь уж позвольте со всем жаром души поблагодарить прокатчиков за то, что советский зритель имеет в их лице не только душегубов, но и санитаров, ограждающих от халтуры.

Подольский фестиваль — обоюдоострое явление. Пока существует нервная, болезненная и, по моему глубокому убеждению, не совсем разумная конфронтация между производителями и прокатчиками, он может служить аргументом в борьбе за смягчение прокатных судеб отдельных картин, способом привлечения внимания к ним, рекламодателем. Не беда, что такая практика иногда напоминает «поиск третьего пути» социального устройства в политике. При монополии проката упрек: «Вы же хотели самоокупаемости, так окупайтесь»,— несправедлив.

За прокат программы «Эхо Подольского фестиваля», в которую вошли все названные выше фильмы, взялись киноклубы. Смотр должен пройти по 40 городам страны. Эти же картины предлагаются для повторной продажи на очередном рынке.

В ближайшее время редакция «ИК» намерена провести «круглый стол» по проблемам проката с участием всех заинтересованных сторон. Следите за нашими публикациями.

Дая Смирнова

А. Загданский

Научное кино: что после свободы?

Кризис научного кино — явление перманентное.

Для кинематографистов, работающих в этой области, кризис этот стал настолько привычным, что некоторые особенно критически настроенные теоретики не бездоказательно заговорили об искусственности этого видового образования.

Действительно, уходящая эпоха решительно смыла видовые границы между научным и документальным кинематографом — каждый режиссер в меру своих сил стремился внести свою лепту в увлекательный процесс раскрашивания белых пятен истории и нашей непознанной действительности, и, конечно же, документальный экран был куда предпочтительнее для выражения гражданского пафоса, не говоря уже о хищном честолюбии художника, властно требующем всегда быть впереди. Вот почему кризис научного кино в эпоху гласности качественно отличается от всех предыдущих — научное кино практически растворилось в документальном.

Однако все имеет свое завершение, и совершенно очевидно, что подходит к концу и эпоха гласности. Еще продолжаются жаркие схватки на подступах к Свободе Слова, но это, хотелось бы думать, арьергардные бои — исход главного сражения уже предрешен — марксистско-ленинское мировоззрение (вместе с вытекающим из него «единственно верным учением», под жестким излучением которого мы все выросли) вслед за другими куда менее дорогостоящими человечеству утопиями, уходит в безвозвратное прошлое, унося с собой не только миллионы человеческих жизней, но и наше некогда такое сладкое чувство, что мы живем в «самой-самой» стране.

Такова логика истории вне зависимости от того, как пишет Фрэнсис Фукуяма, «какие диковинные мысли приходят людям в Албании или Буркина-Фасо». Или участникам Пленума ЦК КПСС, еще совсем недавно могли бы добавить мы.

В этой мучительной и, честно говоря, основательно затянувшейся сцене прощания с последней «великой иллюзией» заметную роль сыграл неигровой кинематограф. Это был период истинного творческого и гражданского подъема — обилие ярких дебютов, с большим успехом прошедший Первый фестиваль неигрового кино в Свердловске, победы на международных фестивалях, возросшее внимание кинопрессы, а главное — активное участие множества фильмов в формировании нового общественного сознания.

Однако «звездный час», как это зачастую и бывает, породил целый ряд нездоровых иллюзий. Одна из них — иллюзия прокатной самоокупаемости — твердая уверенность некоторых, особо ослепленных текущим мгновением, что при хорошей рекламе и должной организации дела неигровое кино можно прокатывать с прибылью.

Подобное заблуждение, вероятно, следствие еще одной совершенно ложной посылки — нынешний всплеск зрительского интереса к неигровому кинематографу явление не временное, мы обрели «своего» зрителя, и теперь никто

и ничто не сможет нарушить наш роман потому, что мы говорим правду. «Правдой будем добывать правду» — эта самонадеянная фраза Дзиги Вертова стала девизом Второго всесоюзного фестиваля неигрового кино в Воронеже, однако что-то было незаметно, чтобы зрители ломились в фестивальный зал глянуть — чего мы там добыли.

Объяснение было найдено незамедлительно — все это козни обкома партии. Данное объяснение как-то подозрительно сразу устроило всех, вероятно, в силу его лестности для кинематографического сообщества в нынешние времена. Думаю, дело действительно не обошлось без помощи парней из обкома КПСС, которым этот фестиваль и в самом деле был, как кость в горле, но не в них одних дело. Все, вероятно, проще, и, скорее всего, замученному бытовыми неурядицами воронежскому зрителю было просто не до нашей фестивальной программы, такой же горькой, как и сама жизнь.

Мы привыкли считать, что подъем неигрового кинематографа в последние годы был обусловлен возможностью авторов обращаться к ранее запретным темам. Это, конечно, верно, но не объясняет суть феномена исчерпывающе. Я полагаю, подъем в искусстве зачастую определяется приливом новой энергии, ее высвобождением. Энергия, обеспечившая прорыв неигрового кино в эти последние годы,— энергия ненависти.

Ненависти к бесчеловечной, кафкианской системе, в которой одни, задыхаясь от удушья, прожили всю свою творческую жизнь, другие только начинали делать свои первые шаги.

Три года назад эта энергия хлынула на экран, легко находя для себя формы сублимации в документальном кинематографе. Сотни картин, совершенно разных по материалу, манере, уровню таланта, были рождены одним энергетическим всплеском. Мне могут возразить — а извечная любовь художника к выбранному герою? Она, конечно же, никуда не исчезла, но все эти годы мы выбирали объектом своей любви таких, и именно таких, героев, возлюбив которых, мы давали выход своей ненависти, своему агрессивному отрицанию существующей системы.

Этот энергетический выход агрессии по своей воле сопоставим с энергетической вспышкой революции.

Еще вчера эта энергия находила отклик у зрителя. Сегодня... сегодня он уже устал, а главное, все что мог — понял!

Сцена прощания затянулась.

Что теперь?

На что способны люди, совершившие революцию?

Опыт истории говорит, что не они сделают будущие поколения счастливыми — слишком сильна угроза заблудиться во времени и медленно регрессировать в своем энергетическом свечении, продолжая работать на той же частоте ненависти.

Не думаю, что неигровой кинематограф ждут счастливые времена. Мы все оказались в мучительной ситуации самоопределения, и, вероятно, немногие найдут ее разрешение. В научном кино и подавно.

Можно сколько угодно упорствовать в профессиональном мазохизме и предрекать полное и окончательное исчезновение научного кинематографа из нашего и без того не слишком обильного культурного рациона. Гораздо сложнее попытаться понять, что же мешает нам в период вроде бы наиболее благополучный для кинематографа стать в один ряд с нашими коллегами из других стран, успешно работающими над образовательными, этнографическими, зоологическими, космическими и какими еще угодно фильмами.

Боюсь, мы не сможем этого сделать, если не поймем, что представляет собой советская школа научного кино, ее шкала ценностей и что дали научному кинематографу организационные преобразования, проведенные после Пятого съезда кинематографистов.

Доктрина научно-популярного кинематографа сложилась у нас в середине шестидесятых годов. С моей точки зрения (мне уже приходилось писать об этом, но в данном контексте вынужден повторить), доктрина намертво

прикрепляла научное кино к ряду идеологических установок (мифов): «наше общество — есть общество, руководство которым осуществляется на научной основе», «соединим достижения научно-технического прогресса, обеспечивая рост материально-технической базы коммунизма» и прочая белиберда.

Просветительство утвердилось как норма научно-популярного фильма, каждая картина должна была иметь некоторый легко вычленяемый утилитарный компонент.

В рамках этой системы координат и функционировало научное кино с некоторыми эпизодическими флуктуациями в область собственно любознательного — индийские йоги или кинопортреты ученых, плохо вписывающихся своим нонконформистским имиджем в официальный истеблишмент.

Но это были лишь незначительные отклонения от железного курса, и подавляющее большинство картин в этот период — адаптация сложных научных или технических идей, категорий, гипотез до объема десяти-, двадцатиминутных картин. В какой степени они способствовали приобщению зрителя к попыткам лучших из рода человеческого постичь Тайну? Думаю — ни в какой. Вся эта короткометражная суета к благородной идее Просвещения никакого отношения не имела. Трагедии Арала и Чернобыля, Приозерска и Арзамаса стали возможны именно в стране, где были сделаны тысячи фильмов, «приобщающих» зрителей к научному мышлению.

Все это, на мой взгляд, совершенно очевидно, если говорить о подавляющем большинстве картин, вышедших за эти годы, и абсолютно неверно, если говорить о тех фильмах, которые были созданы не внутри заданной идеологической схемы, а вопреки ей. Тогда, в середине шестидесятых годов, кстати, в период совпадающий с интенсивным свертыванием «оттепели» в игровом кинематографе, в научное кино пришло несколько по-настоящему талантливых людей. В первую очередь Феликс Соболев. Человек подлинно артистического темперамента, этот режиссер в своих лучших фильмах создавал особое художественное пространство, в котором науке была отведена не главенствующая роль предмета фильма, но роль особой интеллектуальной составляющей в созданной автором модели мира. Удивительно цельные в своих эстетических сущностях, его картины были в первую очередь актом искусства.

Если нет науки — не может быть и научного кинематографа.

Феликс Соболев жил и работал вопреки этой, казалось бы, очевидной истине. Ему удалось сделать ряд картин о социальной психологии (среди них шедевр «Я и другие») — науке, сам факт существования которой на одной шестой части суши вызывает сомнение и по сей день.

Творческая экспансия Феликса Соболева росла от фильма к фильму — казалось, он, как ребенок, хочет заново осмыслить цивилизацию, человечество, планету; его глобальные устремления были полностью подкреплены талантом, но трудно расти в квартире, где потолок на уровне — метр пятьдесят.

В пятьдесят четыре года Феликс Соболев умер. Он ушел из жизни, обозначив в научном кинематографе трудно достижимую высоту настоящего искусства.

Следующие поколения начали примерять эту высоту на себя.

До недавнего времени это позволялось единицам, после V съезда кинематографистов — всем желающим.

Именно тогда пала доктрина научного кино, и мы, подчинив всю систему кинопроизводства свободе выбора художника, связали с ней все надежды на будущее нашего кинематографа. Это, бесспорно, принесло свои результаты — все мы предались реализации собственных творческих амбиций, восходящих к периоду незыблемого творческого авторитета Ф. Соболева.

Излишне говорить, что подобный кинематограф, говорящий на двух языках — науки и искусства,— требует знания обоих языков и что подобные знания продемонстрировали лишь единицы. Появилось много научно-популяр-

ных фильмов, страдающих ранее почти неизвестной болезнью — стремлением решать не столько информационные, сколько художественные задачи. Впрочем, это не суть важно, ибо и в лучших своих картинах мы остаемся кем-то вроде кустарей-одиночек, а не профессиональным сообществом, играющим роль субъекта культурной политики.

Столь незавидную роль мы обречены играть и впредь, если не решим двух стоящих перед нами задач: первая — телевизионный прокат, вторая — программное мышление.

Дискуссия о телевизионном прокате в научном кинематографе продолжается лет пятнадцать. Как все подобные дискуссии, она имеет периоды спада и подъема. Сейчас, в период хозрасчета, мы переживаем очередной пик. Многие требуют заставить телевидение платить за использование в эфире наших картин, другие даже призывают объявить бойкот и не давать права на показ наших картин Гостелерадио, пока не будет достигнуто необходимое финансовое соглашение.

Что же удерживает нас от решительного изменения принципов взаимоотношений с телевидением? Почему мы все решительно не попросимся под крыло Гостелерадио, тем более что те скудные средства, которые мы получаем от Госкино на производство, идут из того же госбюджета, из которого черпает свои силы и телевидение? Что нас сдерживает?

Только одно... Свобода. За последние годы в кино практически сломан институт цензуры, на телевидении до этого далеко; в кино создана плюралистическая система производства — множество свободных студий и независимых объединений, телевидение у нас одно, и при этом государственное.

Несоответствие этих двух структур удерживает кинематографистов от радикального изменения принципов взаимоотношений с телевидением. Это совершенно закономерно, и так будет продолжаться до тех пор, пока у нас не возникнет децентрализованная телевизионная сеть — независимые телевизионные станции, кабельное телевидение и т. д. А до этого мы будем двумя руками держаться за добытую свободу, отстаивая как высшую ценность право выбора художника, забывая, что в данном случае свобода выбора оборачивается правом сделать фильм, который никто, кроме узкого круга коллег и немногочисленных зрителей не увидит.

Отсутствие телевизионного проката не дает возможности авторам подняться до уровня мышления, оперирующего не единичными фильмами, а телевизионными сериалами как формой, адекватной решению определенных задач культурной политики.

Двенадцатисерийная «Жизнь на Земле», снятая Би-би-си, лишь по форме своей — энциклопедия натуралиста, в действительности трехмесячный просмотр этой ленты становится своеобразным ритуалом, на каждом этапе которого наше сознание получает мощный импульс экологического императива, думаю, куда более действенный, чем множество наших картин шокового воздействия.

Однако подобный телесериал, я полагаю, требует не только активной интеллектуальной поддержки со стороны людей, делающих науку (не случайно авторами широкоизвестных сериалов были такие крупные ученые, как Д. Боровски, К. Саган, Д. Эттенборо), но и ясно сформулированной культурной программы (будь то в области науки, техники, образования), стоящей перед обществом, нет, перед всем человечеством.

Способны ли Академия наук, или Государственный комитет по науке и технике, или Государственный комитет СССР по народному образованию сформулировать программу, в реализации которой научному кинематографу было бы отведено определенное место? Совершенно очевидно, что подобный вопрос носит чисто риторический характер: не в традициях этих глубокопочтенных организаций глядеть в будущее дальше, чем на один день.

Что могут в этом отношении предпринять творческие студии?

Существующие ныне объединения или студии нового типа, как их теперь принято называть, были созданы на псевдоконкурсной основе и в действительности являются своего рода вотчинами, отданными на откуп отдельным лицам или группам лиц (принято говорить — единомышленникам), которые имели мало-мальски сформулированные творческие программы (читай: зафиксированные властные претензии) или некоторые кинематографические заслуги в своем прошлом.

На сегодняшний день эти студии в своем большинстве ориентированы на борьбу за выживание в условиях грядущего свободного рынка. Их задача — выжить, заработать и сэкономить, непременно сэкономить даже на наших мизерных сметах — хозрасчет!

Средства же, поступающие от Госкино СССР, в нынешних условиях скорее похожи на компенсацию за утерю патерналистской опеки, чем на государственное финансирование, ибо слово государственное предполагает, что эти деньги идут на реализацию некоторой государственной программы. Какой? Никакой другой программы, кроме программ объединений, у Госкино нет, а что они собой представляют в подавляющем большинстве, мы уже знаем, не говоря уже о том, что по желанию режиссера, который работает в объединении и которым объединение дорожит, тема может быть всегда заменена.

Смешно, но единственным контролирующим фактором остается все тот же план — в этом году два полнометражных фильма и в следующем два. А если в этом году нужно сделать четыре? А если сейчас нет стоящего сценария или даже просто идеи на один? Объединение вынуждено запустить то, что есть, ибо страшнее всего по-прежнему, как и пять лет назад, не выполнить план. Ситуация, бесспорно, отягощается и оттоком творческих работников на хозрасчетные и кооперативные студии, которые перемалывают горы бессмысленных заказных фильмов, но за метр своей продукции платят несоизмеримо больше, чем за ту же работу на государственной студии. Снижается конкуренция за право делать престижную работу, как следствие, снижается ее уровень. Не знаю, как на других студиях, но у нас на «Киевнаучфильме» директор (ирония судьбы — выбранный коллективом студии) ведет фактически необъявленную войну против творческих работников. Эта «война» вынудила студию пойти на разделение, но после разделения такой человек, сосредоточив в своих руках всю власть над производственной базой, может легко задушить ту трудоемкую, сложную часть «продукции» студии, которая и называется собственно научно-популярный кинематограф.

Странно, но после долгих и бурных дискуссий, после волны преобразований, перекатившейся через наши берега, мы все так же далеки от создания полноценного научно-популярного кинематографа, достойного нации, стоящей на пороге огромных преобразований, как и пять лет назад.

Мы добивались личной творческой свободы и получили ее и не только для каждого в отдельности, но и для всего сообщества в целом, для всей школы.

Свобода обернулась правом самим искать концепцию своего развития, свое место в культурном токе общества. Лишенные связей со структурами, которые могли бы обеспечить наше развитие, мы должны сами выстраивать эти связи и, более того, сами создавать эти структуры.

Для этого у нас нет ничего, кроме нескольких десятков людей, которые умеют делать фильмы и пока еще хотят их делать. Не так уж мало, сказали бы мы вчера. Не так уж много, понимаем мы сегодня.

Следует помнить, что научно-популярный кинематограф в силу абсолютного космополитизма такого явления, как наука, сможет обрести свое место в обществе только в контексте мирового культурного процесса. В противном случае это будет не концепция развития, а очередная доктрина.

Киев

Андрей Тарковский

Лекции по кинорежиссуре

Замысел и его реализация

Остановимся теперь на некоторых практических вопросах реализации замысла.

Я думаю, имеет смысл начать нашу беседу с определения понятия — мизансцена.

В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти случаях из десяти ответят: она служит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все. Но ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя, потому что это значит становиться на путь, который ведет в одну сторону — в сторону абстракций. Де Сантис в финальной сцене своей картины «Дайте мужа Анне Дзаккео» поместил, как все помнят, героя и героиню по обе стороны металлической решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: вот эта пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Получается, что конкретная, индивидуальная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная насильственная форма. Зритель сразу ударяется в «потолок» так называемой мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них становится спокойно: событие «переживательное», да к тому же и мысль ясна и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не надо вглядываться в конкретность происходящего. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз и во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот». Князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где за пологом лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты, друг против друга так, что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую наблюденного факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

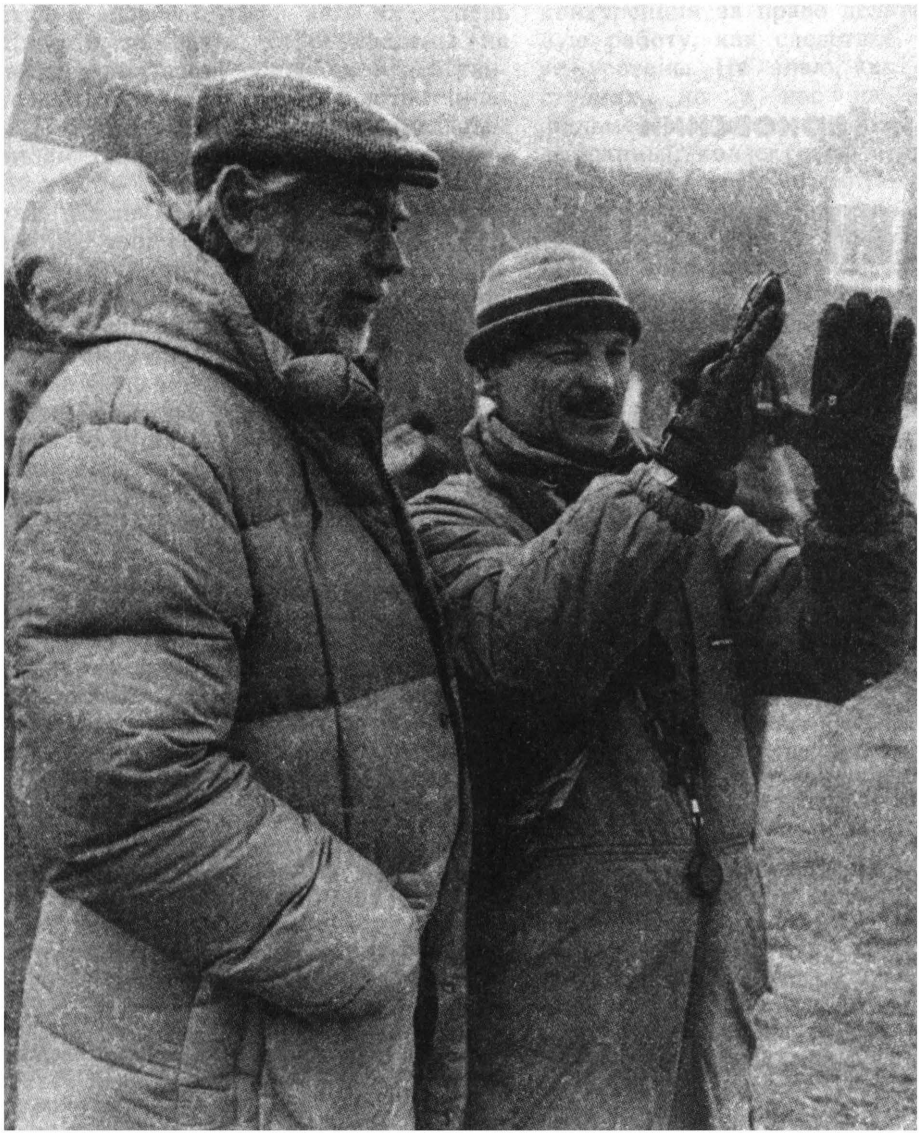
Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а следовательно, убивать кинематограф.

Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь.

Все так называемые «режиссерские находки» — двусмысленность. Эти находки — враг режиссуры, и в мизансцене, и в монтаже, и в способе съемки, короче, во всем. Зритель относится к этим «находкам» как к системе иероглифов, стремится расшифровать все «подсказки». И зритель уже требует не просто символов, но чтобы еще и легко читался этот символ.

А режиссер в этой ситуации выступает в роли руководителя, который жестко ведет зрителя по фильму, указывая, что вот на это надо смотреть такими глазами, а на это — такими. Короче, режиссер — в качестве поводыря. Эдакий «перст указующий». Этот

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7, 8.



режиссер-поводырь и есть тот коммерческий режиссер, к которому призывает сейчас наше коммерческое кино, но, увы, это глас вопиющего в пустыне, потому что это очень трудно. Однако речь не о том. Этот режиссер-поводырь создает не искусство, а некую игру в поддавки. Но тем не менее коммерческое кино существует, и одним из основных средств его «выразительности» являются «режиссерские находки».

Брессон дальше всех от такого «стиля». Он превращается в своих картинах в демиурга, в создателя какого-то мира, который почти уже превращается в реальность, поскольку там нет ничего, где бы вы могли обнаружить искусственность, нарочитость или нарушение какого-то единства. У него все стирается уже почти до невыразительности. Это выразительность, доведенная до такой степени четкости и лаконизма, что она перестает быть выразительной.

●

Никогда не следует забывать, что приемы художника не должны быть заметны в его произведении. Во всяком случае, такое требование для себя я считаю обязательным. И иногда очень сожалею о некоторых сце-

нах и кадрах, не отвечающих этому принципу, но по тем или иным причинам оставленных в моих картинах. Например, сейчас я бы с удовольствием выбросил из «Зеркала», из сцены с петухом, крупный план героини, снятый рапидом в 90 кадров в искаженном, неестественном освещении. Благодаря такому воспроизведению жизнь образа на экране оказывается замедленной, у зрителя даже возникает ощущение раздвижения временны́х рамок. Мы как бы погружаем зрителя в состояние героини, тормозим какое-то мгновение этого состояния, специально акцентируем его. Сейчас я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что благодаря такому решению сцена приобретает чисто литературный смысл. Мы деформируем лицо актрисы, как бы действуя вместо нее. Мы педалируем нужную нам эмоцию, и в результате возникает впечатление, что актриса в этом эпизоде играет нарочито, «пережимает». Между тем она тут ни при чем, описанное впечатление возникло целиком по вине режиссера. Ее состояние оказалось для зрителей слишком «разжеванным», легко читаемым, тогда как его надо было погрузить в атмосферу некоторой таинственности.

Говоря о том, что бы я еще переделал в «Зеркале», могу сказать, что я бы убрал уход от врачихи Соловьевой. То есть доигрывание сюжета, связанного с продажей колец и сережек. Выбросил бы цветной план после плана мальчика, смотрящего на себя в зеркало с крынкой молока, выбросил бы цветной план, где мальчик плывет по реке.

Я бы это выбросил. В общем, я это выброшу, у меня есть копия, и я это сделаю для того, чтобы, по крайней мере, хоть посмотреть, что из этого получится.

Для сравнения могу привести пример более удачного использования режиссерского приема из того же «Зеркала» — в сцене в типографии, когда героиня, перепуганная тем, что оставила в корректуре грубейшую ошибку, торопится в цех. Ее проходы по типографии тоже сняты рапидом, но едва-едва заметным. Мы старались снять этот проход в этом смысле по возможности деликатно, осторожно, чтобы зритель, почувствовав его напряженность, не заметил средств, ее вызывающих. Чтобы у зрителя сначала возникло неясное ощущение странности происходящего, а состояние героини открылось бы для него только потом. Скажу о том же самом несколько иначе: мы не старались, снимая эту сцену рапидом, специально подчеркнуть какую-то мысль. Мы хотели выразить состояние ее души, не прибегая к актерским средствам.

Когда зритель не думает о *причине*, по которой режиссер использовал тот или иной план, тогда он склонен верить в реальность происходящего на экране, склонен верить той жизни, которую «наблюдает» художник. Если же зритель ловит режиссера за руку, точно понимая, зачем и ради чего тот предпринимает очередную «выразительную акцию», тогда он перестает сопереживать происходящему на экране и начинает отчужденно судить замысел и его реализацию. То есть вылезает та самая «пружина из матраса», против обнаружения которой предостерегал еще Маркс.

В конечном счете использование того или иного приема — это вопрос стилистики режиссера и, в большей мере, его вкуса. Главное условие, на мой взгляд, чтобы прием не был заметен. Когда прием выражает суть, тогда он органичен. Возьмем, к примеру, рапид. Для меня этот прием очень естествен, ибо позволяет вглядеться в движение времени. Но сейчас в коммерческом кино, пожалуй, не найти картину, в которой бы не было рапида. Сейчас нет ничего банальнее в кино, чем рапид. Возникает проблема, что же делать в таком случае? Думаю, что решение тут одно. Если образ, который вы создаете, нов, оригинален, а для его воплощения необходим рапид, то, следовательно, можно его использовать. В конечном счете все приемы давно известны. Значит, все упирается в «что», а не «как». Если содержание выдерживает некий прием, то он органичен, неотторжим, часть того целого, что составляет кинообраз.

Любая картина, любое произведение в конечном счете стремится к какому-то идеалу, но, как правило, никогда его не достигает, в каком-то смысле отражая проблему иллюзорности абсолютной истины, к которой она стремится. Поэтому я и говорил об отсутствии совершенного произведения искусства.

Можно вспомнить, как Чехов относился к гранкам, которые ему присылали для работы. Он почти переделывал рассказ. Мы помним, насколько серьезно относился Толстой к своим рукописям. Если мы обратимся к вариантам Толстого, Чехова, Достоевского, то мы увидим, какую каторжную работу вели эти писатели. В конечном счете всегда вы меняетесь в своем отношении к тому, что сделали. Это тоже свойство произведения, хорошего или худого, но произведения, которое будет жить уже независимо от вас и вы будете испытывать к нему разные противоречивые чувства. Возможно, что вы будете стремиться к тому, чтобы переделать его, но в кино это просто невозможно.

Главным эстетическим принципом, руководящим работой кинохудожника, должна быть форма, способная выразить конкретность и неповторимость реального факта. Непременное условие любого пластического, изобразительного построения в фильме каждый раз заключается в жизненной подлинности и фактической конкретности. От художника зависят облик и душа интерьера, его атмосфера, состояние, настроение. В равной степени это относится и к натуре, натурным декорациям, месту и времени съемок. Художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцен в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры. Недаром польский оператор Ежи Вуйцик писал о том, что фактуры органически связаны со временем и для него лично важен момент наблюдения за изменениями материи во времени.

Художник должен учитывать, сколько времени проведут персонажи в том или ином интерьере, в том или ином месте на натуре, что это будет за время, каковы будут обстоятельства, как изменятся мельчайшие детали за этот временной промежуток. Причем изменятся не надуманно, «по сценарию», а реально, фактически. (Привожу элементарный пример: у человека вся семья уехала на дачу. Он занят делами и не приспособлен к домашней работе. Через несколько дней все предметы покроются пылью, и слой с каждым днем будет становиться все толще.)

Так же конкретно, с учетом их временно́й жизни в кадре, должны подбираться остальные компоненты, зависящие от художника,— реквизит, костюмы и т. д. Кстати, костюмы — одна из важнейших проблем, они должны находиться под неустанным наблюдением главного художника (за редким исключением), иначе один неудачный костюм сможет загубить всю тщательную работу по созданию атмосферы и цветового состояния эпизода.

Костюм — очень важная часть общего художественного решения фильма. Тут важно очень тонкое ощущение фактуры. Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же материала, что и лицо актера. Ну, вы понимаете, о чем я говорю, употребляя такую метафору. Я говорю об отношении. Вспомните в живописи, например, полотна «голландцев», там каждый сантиметр полотна выполнен с одинаково удивительным отношением.

Здесь все должно быть продуктом продуманности в высшей степени, отбора. Здесь нужна высочайшая требовательность, даже к пуговице. У Вермеера рваный рукав — нетленная ценность, одухотворенный мир.

Свежесшитый костюм на актере — это всегда катастрофа. Костюм так же, как и любая вещь в кадре, должен иметь свою биографию, связанную с конкретным человеком, актером. Это всегда видно, потому что это такая же часть реальности, изменяемой во времени, как и все остальное.

То же можно сказать и о прическах. Можно создать, например, в стиле ретро точные прически и костюмы, а в результате получится журнал мод того времени, он будет стилистически безупречен, но мертв, как раскрашенная картинка. Все дело в том, что нужно линии определенного стиля приложить к живым людям, помножить их на характеры и биографии, тогда возникает ощущение живой реальности.

Теперь мы подошли к проблеме цвета в работе кинохудожника.

Когда-то я вообще отрицал цвет в кино. Но с тех пор взгляды мои изменились. Но некоторые из моих прежних высказываний я подтверждаю и сейчас. Главное из них — цвет должен соответствовать состоянию времени на экране, выражать и дополнять его. В цветных фильмах художник (так же, как и режиссер, и оператор) должен проявлять свой вкус потому, что именно в цвете таится наибольшая опасность свести кино к красивым движущимся картинкам, к движущейся живописи. И тут для художника опять-таки важнейшим, определяющим моментом будет факт — временно́й и реалистичный.

Что же касается натуры, то тут у художника кино есть гениальные предшественники — русские зодчие. Все соборы по выбору места стоят удивительно точно, они так продолжают природу, что прямо дух захватывает. Художник никогда не должен забывать, что архитектура должна быть продолжением природы, а в кино — и выражением состояния героев, и авторских идей. При строительстве декораций художник, кроме творческих проблем, должен решать и чисто практические, и главная из них — возможности съемки. Ни в коем случае художник не должен диктовать своей декорацией мизансцену или как-то ограничивать возможности оператора. Художник обязательно должен знать, какой оптикой, на какой пленке будет снимать оператор и даже какой техникой будет пользоваться.

Для картины «Зеркало» художник Н. Двигубский построил комплексную декорацию

«Квартира автора». На ее строительстве были заняты почти все бутафоры «Мосфильма». Работники студии даже ходили в наш павильон «на экскурсии». Вы думаете, в ней было что-то из ряда вон выходящее, красивое, необычное? Ничего подобного. В этой декорации старой московской квартиры была предельно достоверно передана фактура стен на лестнице, оборванных, затянутых паутиной обоев в нежилой комнате, ржавых, с подтеками труб в ванной старой, позеленевшей и облупленной раковины на кухне, протекающего потолка, который вот-вот рухнет на головы обитателей квартиры. Это была квартира, где жило само время.

Таковы вкратце некоторые соображения по этому вопросу. Они далеко не исчерпывающи. Работа художника в кино сложна и многообразна. Но независимо от пристрастий художника, его творческой манеры и методов работы для меня самым главным остаются его интеллигентность, общая культура и профессиональная универсальность, бескорыстие и полная самоотдача в общей работе.

Постараюсь теперь более подробно изложить свои соображения по этим трем вопросам, то есть цвете в кино, о съемках на натуре и в павильоне.

●

Одна из серьезнейших проблем, с которой вы столкнетесь, это проблема цвета.

Я не верю в цветовую драматургию, хотя о ней столь часто любят у нас говорить. Да, цвет действительно звучит в определенном ключе, вспомним хотя бы цветомузыкальные эксперименты Скрябина. Наверное, есть в этом смысл. Но что касается кино, то в нем я в это не верю.

Есть национальные традиции в отношении цвета в разных видах искусства, в которых цвет очень важен, но в символическом смысле, как особого рода информация. Но, как мы уже говорили, символы и аллегории — это тот язык иероглифов, который противоречит сущности кино. Кинематограф, как новое искусство, порвал с традициями живописи, и нет надобности, на мой взгляд, реставрировать эту связь. Эта система умерла, тем более для кино. Мне представляется, что даже Петров-Водкин в своем стремлении возродить традиции русской живописи во многом декоративен. Это приводит к салонности и только. Хотя, на мой взгляд, русская иконопись стоит на недосягаемом уровне, быть может, выше итальянского Возрождения.

В цвете обычно нас тянет или в символизм, или еще куда-то. Мне кажется, что общение с цветовым миром должно идти по пути приведения к гармонии, по пути отбора. Не надо путать задачи живописные и кинематографические. Смысл живописной композиции в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции в кино ведет к разрушению кинообраза.

Я думаю, что к цвету в кинематографе надо относиться эмоционально, чтобы создавать определенные цветовые состояния природы, мира. Поэтому условный цвет в кино невозможен, он разрушит натуралистичность реальности.

Натуральный цвет в природе гораздо поэтичнее, чем все ухищрения на пленке. Я думаю, что можно даже красить какие-то вещи на натуре, но для того, чтобы было правдивее, а не наоборот, как это иногда бывает в так называемом «поэтическом» кино.

Вообще психология нашего восприятия такова, что черно-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное. Хотя, казалось бы, должно быть наоборот.

Я заметил, что те режиссеры, которые нашли себя в черно-белом кино, в своих последующих цветовых картинах менее убедительны, ибо исчезает какой-то особый мир, какая-то поэтичность теряется. В цветном изображении всегда существует опасность некой театральности.

Вообще тут много проблем практических. В работе с цветом, как правило, все получается не так, как хочется.

Нет ничего неблагодарнее, например, чем снимать на цвет зимнюю натуру. Лица актеров будут красные, а тени голубые, и вы ничего с этим не сможете сделать. Или, скажем, снимать актеров в белых рубашках, когда в кадре синее небо. Даже если вы будете снимать в тени, как бы в пасмурный день, то у вас все равно появится омерзительная киносинева. Конечно, существуют тенты, но попробуйте затенить. Это все не так просто.

Почти никогда не удается напечатать в цветной копии единичные черно-белые кадры. Для того, чтобы это получилось, надо снимать в одних и тех же экспозиционных условиях, ибо иначе, в силу зависимости от плотности негатива, будет меняться цвет в позитиве.

Надо сказать, что сам прием использования черно-белого изображения в цветном

фильме стал уже расхожим. Думаю, однако, что не следует забывать черно-белое кино, это прекрасное кино, особенно если его печатать на цвет. Тогда возникает ощущение цвета, здесь заложены огромные возможности.

Надо сказать, что в серьезной работе с цветом приходится пускаться на многие ухищрения. Например, в «Зеркале» у нас было три платья для героини, варианты одного и того же платья, но разных цветовых оттенков, для того, чтобы можно было снимать, используя три времени дня. Вы должны знать, что цветовая температура различна в разное время суток. Это непременно нужно учитывать не только оператору, но и режиссеру. Вообще никогда ни на кого не надейтесь, рассчитывайте только на самих себя. Это тоже одна из особенностей режиссуры в кино.

●

Натуру подготовить к съемке гораздо труднее, чем построить павильон. Неизбежно возникают всякого рода поправки на свет, погоду и т. д. Тут важен, как и во всем остальном, принцип отбора. Трудно привести к гармонии хаос, который мы имеем в реальности натуры, чтобы создать определенное состояние, цветовое, световое, какое угодно. При этом добиться того, чтобы ваши усилия не были заметны. Это очень трудно.

Сколько раз мне приходилось слышать комплименты сцене, которая не была особенно сложна, но в ней верно было передано состояние природы. Я имею в виду эпизод пожара во время дождя в «Зеркале». Должен вам сказать, что эта сцена сама себя родила. Мы ее снимали два раза. Первый раз был дождь, но не получился пожар. И когда снимали второй раз, уже сознательно хотели сохранить эту уникальность, то есть пожар во время дождя.

Любой пейзаж в картине должен быть не случайным, а создаваться и проверяться своим личным отношением к каждому дереву. Должна быть не просто натура, а одухотворенная натура.

В отношении к натурным съемкам существует масса штампов. Например, так называемый кинодождь. Никогда не снимайте этого. Лучше вообще не снять, чем «обозначить» дождь с помощью брандспойтов. Это все методы коммерческого кино.

Следует учитывать, что не каждое состояние природы поддается переносу на экран. Некоторые экзотические вещи выглядят чаще всего ненатурально, особенно в цвете.

Я заметил, что если в сцене есть один кадр, чаще всего общий, который лучше всего передает суть объекта, то второй кадр не нужен. Тут лучше недобрать, чем перебрать.

Обычно трудно бывает соединить материал, снятый на натуре и в павильоне, если он идет большими кусками, блоками. Гораздо лучше чередовать павильон и натуру, тогда различия их не так заметны.

Вообще работать в павильоне очень приятно. Можно делать поразительные вещи, но только в том случае, если сам знаешь, как это сделать и, соответственно, уверен в осуществимости своих замыслов в условиях той студии, где снимаешь.

У Феллини в картине «Казанова» все снято в павильоне: реки, моря, заснеженные поля, буря в Венецианской лагуне. Я не сомневаюсь, что ее нельзя было снять в натуре.

Это хороший пример того, что в создании образа важна иллюзия жизни, а не сама жизнь.

В то же время я бы никогда не решился снимать подобные сцены на «Мосфильме». Это было бы просто нереально.

В качестве удачного павильона в своей практике я могу вспомнить «дом автора» в «Зеркале». Там, если помните, виден из окна двор, где сын автора Игнат разжигает костер.

В принципе, рассчитывая на павильон, всегда надо до малейших деталей быть уверенным в осуществлении того результата, который вам требуется.

●

Теоретически никакой музыки в фильме быть не должно, если она не является частью звучащей реальности, запечатленной в кадре. Однако все-таки в большинстве картин музыка используется. Я думаю, что музыка в фильме в принципе возможна, но не обязательна. Главное в том, как она используется. Самый банальный способ, но, к сожалению, типичный, это исправление, улучшение музыкой плохого материала, своего рода разукрашивание неудавшейся сцены или эпизода. Сплошь и рядом, когда картина разваливается, начинают употреблять музыку. Но это картину не спасает, все это иллюзия. Вообще это уже тот уровень «режиссуры», до которого мы в наших лекциях, к счастью, не опускались.

Музыка — это способ выразить состояние души. Один из аспектов духовной культуры. В этом смысле, очевидно, музыка может быть использована как ингредиент внутреннего мира автора, как своего рода ши-

тата, подобно произведению живописи, если оно попадает в кадр. Вспомните, как использована музыка в фильме Бергмана «Шепоты и крики», мы говорили уже об этом эпизоде. Там слова бессмысленны и поэтому музыка столь точна и уместна. Я не говорю о философском значении этой сцены в фильме так как мы уже беседовали об этом. Но все-таки, это прием. И если бы это не было сделано на таком уровне, то, вероятно, было бы не очень хорошо, ибо сам прием давно известен и часто используется.

Я все чаще прихожу к мысли, что правильно использованный звук может быть гораздо богаче, чем музыка.

Образ мира возникает, как известно, не только благодаря зрению, но и слуху. Поэтому звучащую реальность, вероятно, надо использовать так же, как и изобразительный ряд, где мы создаем массу концепций. Как правило, никто не умеет работать со звуком так, чтобы он становился равноправным ингредиентом кинообраза. Вообще кино еще находится на таком уровне развития, когда все гармонично не соответствует кино. Если бы мы иначе отнеслись к звуку, то это, возможно, сдвинуло бы наше представление о кинематографе. Серьезная работа со звуком должна уравновесить методы изобразительные с методами звуковыми. В этом случае изображения, надо думать, будет много, оно начнет выпирать, потребует упорядочения. Мы используем очень часто изображение как язык, а звук нет, в то же время он тоже может быть использован не утилитарно.

Давайте вспомним фильм Бергмана «Прикосновение». Звук циркулярной пилы за окном, очень отдаленный. Вы помните, о какой сцене я говорю. Это вообще одна из классических сцен. Вот это тот случай, когда звук становится образом. Или далекий гудок «ревуна» в фильме «Как в зеркале» Бергмана, в сцене, когда героиня сходит с ума. Удивительный звуковой образ, необъяснимый, не поддающийся расшифровке. Он ничего не означает, не символизирует, не иллюстрирует. Тут мы снова возвращаемся к тому определению кинообраза, с которого начали лекции. Потому что звук так же, как и изображение, может быть использован литературно, символически, с претензией обозначить что-то. Здесь также могут быть всякого рода «многозначительные детали», «режиссерские находки», короче говоря, всевозможные «педали», «подсказки» для зрителя, о которых мы уже говорили.

Что касается практических вещей в работе со звуком, то вам следует знать прежде всего, что существует масса звуков, которые технически записать невозможно. (Я сознательно не останавливаюсь на практической стороне работы со звукооператором, так как у вас читается специальный курс по этим вопросам.)

Например, ветер. Его невозможно записать, его всегда приходится изобретать в звуковом павильоне.

Нужно, чтобы звук вошел в фильм, как художественное средство, как прием, которым мы хотим что-то сказать. У нас же обычно в фильме все звучит, чтобы не было пусто в кадре, не более того. Короче говоря, тут еще нераспаханная пашня.

Обычно всегда в сценарии текста многовато. Но, на мой взгляд, искоренение текста ведет к своего рода жеманности, манерности материала. Это не означает, что во время съемки не происходит никаких текстологических изменений. Напротив, они неизбежно происходят. Мне приходилось писать на съемочной площадке целые монологи специально для того, чтобы конкретный актер говорил какие-то слова. Просто говорил. И такое бывает, вы еще с этим столкнетесь. Но должен вас предупредить, что никогда нельзя позволять актеру, чтобы он редактировал текст. Это путь постепенного размывания вашего замысла.

Следующий этап в отношении текста — озвучание. Я уверен, что всегда можно озвучить лучше, чем было во время съемки: в большей степени приблизиться к замыслу. Озвучание — это творческий процесс. Режиссер должен проводить озвучание только сам, не перепоручая кому-либо, как это у нас часто бывает, он должен сам выбирать актеров на озвучание роли. Это — закон для серьезного режиссера. Надо относиться к озвучанию так же, как мы относимся к съемке. Я уже не говорю о том, что при озвучании можно вставить новые фразы, убирать какие-то оказавшиеся ненужными реплики и т. д. Короче, все в большей и большей степени приближаться к замыслу.

То, что чистовая фонограмма с актером очень важна, что она сохраняет живое чувство, все это глубочайшее заблуждение, один из многочисленных предрассудков. Какое может быть непосредственное чувство в кино? Смешно просто. Особенно если снимается сцена короткими кадрами или доснимаются укрупнения и т. д. Обычно это выглядит так: посмотри туда, а теперь сюда. И все. Если же актер будет «переживать» при этом, а не посмотрит туда,

куда надо, то весь этот материал пойдет в корзину.

Озвучание — это такое же создание образного мира, как и съемка. То же самое можно сказать в отношении шумов и музыки. Все это творчество.

●

Фильм должен сниматься быстро. Чем быстрее реализуется замысел, тем он будет целостнее, отточеннее. Бунюэль, например, снимает только два дубля, причем второй только по просьбе актера. А в результате обычно берет все-таки первый дубль.

Я, например, теряю интерес, если слишком готов к съемке. Необходимо знать направление того, что хочешь добиться. Однако если что-либо кабинетно придуманное перенести на съемку, то это, как правило, будет заведомо умозрительно. Эффект внезапно рожденного нужен во всем, ибо это дает ощущение живого, органичного для данной натуры, для данного даже состояния природы.

В связи с этим возникает вопрос, а нужно ли снимать варианты? Думаю, что если вы чувствуете в этом необходимость, то снять непременно надо. Однако знаю по своему опыту, что это чаще всего не то, что нужно в результате. По крайней мере, в таком случае обязательно знать точно, что этот вариант войдет в картину, и, более того, необходимо знать, где он будет в картине стоять, то есть представить его в монтажной соотнесенности с материалом.

Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаружить свое волнение, свою заинтересованность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом должна быть превращена в олимпийское спокойствие формы. Только тогда художник сможет рассказать о волнующих его вещах. Все эти «волнения по поводу» и стремления снять «покрасивше» ни к чему хорошему не приводят.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее цельности. Это как в мозаике: каждый отдельный кусочек отдельного, ровного цвета. Он или голубой, или белый, или красный, они все разные. А потом вы смотрите на завершенную картину и видите, чего хотел автор.

Или другой пример, произведения И.-С. Баха, написанные для чембало. (Я надеюсь, что вы знаете, в чем отличие звукоизвлечения при игре на чембало от современного фортепьяно, где есть педаль, удлиняющая продолжительность звучания.) Так вот, эти произведения надо играть, не раскрашивая, исполнять безразлично, холодно. Многие современные и даже очень известные пианисты плохо играют Баха, не понимая, в чем суть. Они пытаются выразить свое отношение к произведению, а Бах в этом не нуждается.

Его надо исполнять, так сказать, линеарно, как на компьютере, не вкладывая в каждую ноту эмоцию, не романтизируя.

Брессон снимает каждый кадр так, как надо играть Баха на чембало. Минимум средств. Все носит характер удивительно простодушный, лишено того, что принято называть выразительностью. Он не задерживает время «страстно», а позволяет времени двигаться вне эмоциональных акцентов. Даже в крупностях нет акцентов у него. Он не делает ничего, чтобы нас заинтересовать. Это олимпийское искусство, это высочайшее чувство формы.

Публикация К. Лопушанского и М. Чугуновой

Окончание в следующем номере

Николай Щорс — легенда и реальность

В конце апреля 1965 года Юлия Ипполитовна Солнцева получила нижеследующее письмо. Оно печатается — с сокращениями — впервые. К сожалению, в нем есть неясности, фактические противоречия, стилистические погрешности, но поскольку в то время Ю. И. Солнцева предать письмо гласности не нашла возможным и с его авторами никто не связался, а сегодня никого из них в живых не осталось, мы считаем себя не вправе что-либо в письме исправлять.

Издательству «Искусство»

Уважаемые товарищи!

Для нас опубликованные в печати из дневника А. П. Довженко и обращенные к Сталину слова: «Зачем превратили Вы мою жизнь в муку? Для чего отняли у меня радость? Растоптали сапогом мое имя?» — это не только потрясающие слова. Нет. На наших глазах действительных, архивными документами доказуемых, пока еще живых ветеранов гражданской войны на Украине в рядах 1—44 дивизии шло «растаптывание сапогом» А. П. Довженко в связи с навязанной ему постановкой кинокартины «Щорс».

Мы знали, что радость творчества у такого художника, как Довженко, была отнята 27 февраля 1935 г. на заседании Президиума ЦИК СССР, когда при вручении ордена Александру Петровичу Сталин, как всегда директивно, заявил: «За ним долг — украинский Чапаев». Жизнь такого художника, как А. П. Довженко, не могла не превратиться в мучение, когда 25 марта 1935 года в Доме Красной Армии на вечере, посвященном воспоминаниям о Щорсе, он, слушая вынужденные дифирамбы только что открытому «украинскому Чапаеву», между прочим сказал, что фильм о Щорсе ставится «по инициативе Сталина», хотя не все «вспоминатели» на этом вечере удачно вспоминали о Щорсе и заявляли, что он «нисколько не похож на Чапаева».

Мы считали и будем считать тяжелой ошибкой появление кинокартины «Щорс», так как в сценарий этого фильма были положены лживые, недобросовестные, исторически неподтвержденные, подсунутые и навязанные Довженко «воспоминания и мемуары» людей, лично заинтересованных в создании «легенды» о жизни одного из начдивов 1-й Украинской дивизии, которого по приказу Сталина нужно было сделать «украинским Чапаевым».

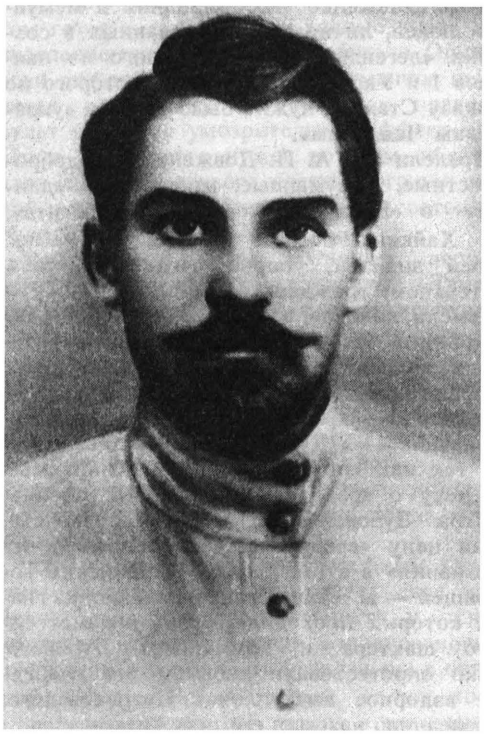
Довлели над А. П. Довженко и недобросовестные, выдуманные, мифические «данные» о Щорсе такого «консультанта», как Хайкина-Ростова: далекая от жизни нашей дивизии, упорно считающая себя «ветераном» гражданской войны.

Имели, конечно, влияние и «консультации» покойного Петриковского, душевно и физически больного человека, который даже 6 марта 1962 года в письме своем, направленном на Украину, пишет, что именно начдив 44-й Дубовой убил начдива Щорса, так как «при допросе как обвиняемый по делу о вредительстве военных специалистов Дубовой сам в этом сознался». Зная цену «вредительства» военных и их «сознания» в этом, десятки украинских товарищей — ветеранов нашей дивизии, на глазах которых проходила жизнь потомственного шахтера и коммуниста Дубового, резко опротестовали письмом это очередное вздорное выступление Петриковского, справедливо называя его пережитком культа личности.

Вы, Юлия Ипполитовна, и тт. из издательства «Искусство», конечно, понимаете — речь идет не о художественном значении кинофильма «Щорс». Речь идет о правде, нашей большевистской правде, об исторической и документальной обоснованности того, что происходило на наших глазах и что лживо предписано Щорсу. Будь у этой картины другое название, будь она только художественным произведением, дающим обобщенный автором рисунок человека эпохи гражданской войны,— дело другое. Можно было бы спорить о замысле, частностях, деталях этой художественной кинокартины о «неизвестном солдате».

Но кинофильм «Щорс» дает облик, жизнь, дела и поступки именно Щорса, и тут «героика» именно этой конкретной жизни, облик «героя» и его якобы героических дел, поступков и свершений — идут вразрез с исторической правдой, обязательной для художника.

Сталин поставил А. П. Довженко задачу показать Щорса «украинским Чапаевым», и Хайкина-Ростова, Петриковский и другие «мемуаристы и вспоминатели» и даже «писатели-историки» угоднически закричали



Н. А. Щорс

о Щорсе как о «легендарном и талантливом полководце». Но весь этот крик — блеф, чепуха...

Сейчас издаются труды А. П. Довженко, в том числе и сценарий кинокартины «Щорс». В деле издания этих трудов вы, друзья и товарищи А. П., имеете свое решающее слово. С мужеством художника посмотрите правде прямо в глаза, продумайте все и оцените сценарий кинокартины «Щорс» и всю щорсовскую «эпопею» хотя бы по таким документам Центрального Государственного архива Советской Армии.

I

а) Утверждается, что В. И. Ленин вел личные беседы со Щорсом, давая ему указания, говорил с ним по прямому проводу, посылая ему телеграммы. Дошло до того, что начали появляться картины, скульптуры, причем это преподносится так, что внимание концентрируется не на В. И. Ленине, а Щорсе.

Изучение документов и внушающих доверие материалов показывает, что все это от начала и до конца бессовестный вымысел. Никогда Ленин не говорил со Щорсом, не вел с ним разговоров по прямому проводу, не посылал ему телеграмм.

Щорс не одну телеграмму посылал на имя В. И. Ленина, но ответа не получал. Одна телеграмма, подписанная Ауссемом и Щорсом, была послана В. И. Ленину, который предложил Курскому Губкому РКП (б) проверить правильность сведений, сообщавшихся в телеграмме.

б) В разных вариантах преподносится утверждение, что Щорс будто создал красногвардейский отряд в Сновске, с которым вел бои с немецкими оккупантами, а после этого создал такой же отряд в Семеновке в количестве 400 человек, с которым также вел бои с оккупантами на линии Гомель—Новозыбков и нанес противнику, численно превышавшему отряд Щорса в 15 раз, серьезный урон. Можно было бы посмеяться над такой неумной фантазией, если бы это не писалось даже в научных трудах.

Все это является вымыслом. Никакими документами никто этого доказать не мог. Ни в каких документах и внушающих доверие материалах нет ни одного, хотя бы косвенного, указания на участие Щорса в боях с немецкими оккупантами в начале 1918 года. В архиве Советской Армии есть большой (60 наименований) перечень отрядов, воинских частей и учреждений и отдельных лиц, которые в какой-то степени были причастны к борьбе с немецкими оккупантами в начале 1918 года на линии Гомель—Новозыбков. Но ни Семеновского, ни Сновского отрядов, ни какого-либо другого отряда, которым командовал бы Щорс, там нет.

Нет ни намека об этом и в записках Берзина, бывшего тогда командующим Западным фронтом, ни в записках Антонова-Овсеенко. Когда Берзин сдавал дела в начале апреля 1918 года, он счел необходимым поблагодарить Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов северных уездов Черниговской губернии и в том числе

Новоград-Северский, Новозыбковский и другие за оказанную помощь в борьбе с оккупантами, но о Семеновке не сказано ни слова.

в) Очень распространен вымысел, что Щорс принимал участие, как руководитель и организатор, в партизанском движении на Украине летом 1918 года. Нашлись горе-ученые, которые без зазрения совести в своих «научных» трудах писали, что Щорс руководил выступлением нежинских партизан, и такая ложь потребовалась для того, чтобы безгранично преувеличить роль Щорса и показать его «украинским Чапаевым». На самом деле Щорс никакого участия в партизанском движении не принимал, и поэтому никаких документов для подтверждения этого вымысла ни один из многочисленных писателей, специализировавшихся на фальсификации истории, привести не мог.

В так называемую «нейтральную» зону Щорс был послан в сентябре 1918 года не ЦК РКП(б), как об этом писали некоторые писатели, а работником Военно-Революционного Комитета Украины. В Зернове уполномоченный Военревкома Украины пытался использовать Щорса в партизанских отрядах, располагавшихся в районе Зерново, но здесь работы ему не нашлось, и он был потом послан в Унечу командиром полка, который организовался по приказу Военно-Революционного Комитета Украины при формировании 1-й и 2-й Украинских дивизий.

г) Точно так же является бездоказательным утверждение, что Щорс был членом большевистской партии. Некоторые пишут и утверждают, что он вступил в партию осенью 1918 года, а один договорился до того, что писал в одном «труде» о вступлении Щорса в партию в Гомеле, а в другом «труде», что он вступил в РКП(б) в Семеновке. Многие писатели, видимо, наивно полагают, что «украинский Чапаев» обязательно должен быть членом большевистской партии.

Изучение документов и других материалов создало у нас твердое убеждение, что Щорс членом партии большевиков не был.

В Музее им. Щорса в г. Щорс (быв. Сновск) имеются копии «документов», в которых говорится о посещении Щорсом некоторых партийных собраний в Унече. Но эти копии могут приобрести силу исторически значимых документов, если будут найдены подлинники, а также если будет твердо установлено, с какой целью вызывался Щорс (или сам приходил) на эти собрания, так как в то время на партийные собрания приглашались очень часто и беспартийные командиры советских воинских частей.

д) Помимо этого, имеется очень много и других фактов фальсификации истории. Так, чистейшим вымыслом является утверждение некоторых писателей и журналистов, что Щорс положил начало формированию 1-й Украинской Советской дивизии, что Щорс посылался на подпольную работу на Украину, что он командовал партизанским отрядом где-то на Волге и т. д.

е) Наибольшей фальсификации подверглась деятельность Щорса как командира

Н. А. Щорс.
Рисунок А. Довженко

полка, а потом начальника дивизии. Это делалось для того, чтобы сделать его, по указанию Сталина, похожим на Чапаева и даже больше — показать Щорса объединившим в себе качества Чапаева и Фурманова. Конечно, Щорс не похож на Чапаева. Для того чтобы представить Щорса выдающимся героем Украины, обладающим только положительными качествами, нужно было фальсифицировать и извращать исторические факты. (...)

II

Насколько все это соответствует действительности, показывают только такие факты

из многих фактов «боевой» деятельности Щорса.

а) Будучи командиром Богунского полка, Щорс начал вести интриги против начальника дивизии Н. Г. Крапивянского, собирать некоторых командиров, и пишет резолюцию от имени всего командного состава, требуя снятия Крапивянского с поста начдива и добиваясь своего назначения на этот пост. Такие действия Щорса вносили разложение в среду командиров, а также и в среду красноармейцев, резко снижали дисциплину в полку и дивизии. В наше время за такие дела виновные понесли бы суровое наказание независимо от того, были ли или не были ошибки в действиях начальника дивизии. Но в то время за такое нарушение дисциплины никого не наказывали. Вообще Щорс, видимо, не обращал должного внимания на дисциплину в Богунском полку. В этом полку произошел вооруженный мятеж, и как раз в то время, когда туда прибыл начдив Н. Г. Крапивянский (ЦГАСА, ф. 1, оп. 1, д. 333, л. 120; ф. 14, оп. 1, д. 123, л. 64; ф. 999, оп. 1, д. 10, л. 6; д. 5, л. 63 и 75).

б) 14 ноября 1918 года Щорс вел переговоры по прямому проводу с Коцарем и Исаковичем, работниками Военкома Украины. Вот что он им говорил: «...Полномочия мы получили по прямому проводу от тов. Ленина — полная инициатива и наше усмотрение для освобождения Украины. Телеграмма из Кремля № 1991, Кремль — Ленин. Все войска, находящиеся на фронте, под ведением моим и Петренко, и переброски никакой быть не может» (Государственный мемориальный музей Н. А. Щорса, г. Щорс, инвент. № 703).

В этих «переговорах» виден Щорс, как в зеркале. Здесь и желание быть полным хозяином всех войск на фронте, игнорирование высшего командования, здесь и отказ от выполнения его, высшего командования, приказов о переброске дивизии на другой участок фронта.

Кроме того, сказанное Щорсом является чистейшим вымыслом: В. И. Ленин не только в ноябре, но и вообще никогда не разговаривал со Щорсом по прямому проводу, никакой телеграммы ему не посылал. Попросту Щорс обманул Коцаря и Исаковича для того, чтобы не выполнять приказа о переброске и чтобы увеличить свои шансы на назначение его начдивом.

Как видим, тут налицо элементы карьеризма, недисциплинированности и авантюризма. Щорс не постеснялся кощунственно использовать имя В. И. Ленина для достижения своих личных целей, далеких от целей нашей партии и Советского правительства.

в) Богунский полк под командованием Щорса, вопреки утверждениям ряда других писателей, с первых дней наступления шел по следам Таращанского полка под командованием Боженко. Когда Богунский полк стоял еще под Клинцами, Таращанский полк после захвата Стародуба передвинулся к Клинцам и перерезал железную дорогу Клинцы—Новозыбков, чтобы помочь Щорсу занять Клинцы.

После этого Таращанский полк отошел от Клинцов, выполняя задания начдива, и пошел к Новозыбкову. 18 декабря разведка полка вступила в Новозыбков, а после этого пошла по приказу влево к Кливому, а оттуда к Городне, которая была взята Таращанским полком 30 декабря 1918 года. Богунский же полк вступил без боя в г. Новозыбков 25 декабря, а в г. Городню — 1 января 1919 года (ЦГАСА, ф. 999, оп. 1, д. 3, л. 4, 63; д. 28, лл. 21, 11, 22; д. 3, л. 33).

Вот почему в Богунском полку не было потерь на всем пути от Клинцов до Козельска, как доносил командир полка Щорс, и только в Чернигове было несколько раненых.

г) В январе или феврале 1919 года Щорс начал вести интриги уже против нового начальника дивизии т. Локатоша. Об этом докладывал политком 1-й Украинской Советской дивизии т. Панафидин: «В день моего приезда я застал такую картину: Командиры 1 и 2 полков, а равно Гребенко... заявили, что или они уйдут или должен уйти начдив...» (ЦГАСА, ф. 103, оп. 1, д. 23, л. 103). Если можно было думать, что некоторые командиры были недовольны первым начдивом Н. Г. Крапивянским, имея на то какие-то основания, то стремление избавиться от второго начдива нельзя объяснить иначе, чем желанием Щорса занять должность начдива.

д) Вся история «со взятием» Чернигова 12 января 1919 года Богунским полком угоднически изображается писателями эпохи культа личности «примером блестящих тактических действий (...) Щорса (...), тщательной подготовкой, четко организованным взаимодействием частей и подразделений, умелым управлением в ночное время. Отлично действовала и разведка (...) В районе Чернигова был сосредоточен 5-й Гайдамацкий корпус, до 6 тысяч хорошо вооруженных человек» (Васильчиков. Начдив Щорс. М., 1957, с. 48).

Щорс даже доносил, что «в Чернигове свыше 15 тысяч офицеров и буржуазии,

не ликвидировав все до нитки, трогаться нельзя» (см.: «Борьба трудящихся Чернигова за власть Советов», с. 224).

Но все это домысел. И корпуса врага в количестве 6 тысяч хорошо вооруженных людей не было, а было только название этого корпуса; и не было 15 тысяч белых офицеров и буржуазии. Документированным фактом является то, что Таращанский полк взятием м. Березна и ст. Вересочь отрезал пути отступления врага (ЦГАСА, ф. 999, оп. 1, д. 22, л. 1; д. 28, л. 5—6; ф. 14, оп. 1, д. 124, л. 90-а) и окончательно деморализировал его, так как «для гайдамаков в Чернигове была создана ловушка» (Васильчиков. Начдив Щорс, с. 46). Эта «ловушка» заставила бежать по домам мобилизованных гайдамаков, которые «растерялись и не оказали серьезного сопротивления (...) началась паника (...) гайдамаки стали бросать оружие и сдаваться в плен» (Васильчиков. Начдив Щорс, с. 46).

При этом надо не забывать, что части Таращанского полка тоже принимали участие в занятии г. Чернигова.

И тем не менее понадобилось «раздуть» это дело до примера «искусного маневра», до военного «подвига», чтобы легче было Щорса признать, по словам Сталина, «украинским Чапаевым».

То же надо сказать о несостоятельной попытке дать боям под Бердичевом 29 марта 1919 года неправильное определение Щорса «Бердичевский кошмар».

Теряя чувство меры и не останавливаясь ни перед чем, Щорс пишет письмо Хайкиной-Ростовой о «Бердичевском кошмаре» и дает ему в том письме свое «толкование», полное словесного камуфляжа. К сожалению, это письмо с ведома Хайкиной-Ростовой опубликовано в сборнике «Легендарный начдив» («Молодая гвардия». М., 1935), а также в форме приложения, но в выдержках у Васильчикова («Начдив Щорс», с. 117), и в нем «нарисована» Щорсом такая картина Бердичевских боев: «Все взоры устремились на нас (...) приезжаю в Бердичев и — о ужас! — войска в вагонах, и никакой власти нет (...) Взялся за дело. Я бросил их в наступление и сам цепями оттеснил неприятеля за 15 верст (...) Наутро Петлюра (...) оттеснил наш левый фланг. Наши полки дрогнули и обратились в бегство (...) На лошади верхом останавливаю бегущих (...). В течение 9 дней шел сильный, упорный бой с утра до ночи. Но все-таки противник был разбит (...) Я назвал это «Бердичевским кошмаром» (...) здесь смешались в кучи и наши, и враги. Но я был глубоко уверен в победе — и победил (...). К концу боя у меня осталось всего-навсего 175 человек, 3 орудия, 2 броневика и я».

Какой «ужас и кошмар» был в Бердичеве и какие девять дней шли «сильные и упорные бои с утра до вечера», видно хотя бы из того, что в шесть часов вечера, то есть в 18 часов, того же 29 марта 1919 года Щорс, не получив от Главкома ответа на свою паническую телеграмму с заявлением «Бердичев принужден буду оставить», немного успокоившись и придя в себя, вторично телеграфирует командующему: «Я ручаюсь... Я уверен... Я исправлю... это положение в Бердичеве через сутки, двое» (ЦГАСА, ф. 429, оп. 2, д. 14, лл. 26—28).

Ясно, что опубликование Хайкиной-Ростовой этого письма Щорса о боях в Бердичеве не только не подтвердило «выдающихся военных качеств» Щорса, а, наоборот, показало Щорса с отрицательной стороны, добавило очередной документ, показывающий у Щорса отсутствие скромности, показ придуманных личных «подвигов», любование своим «Я», ложно позорящим «бегущие полки» красноармейцев и утверждающим, как он пишет про себя: «Я победил врага...» и т. п. Характерные для Щорса растерянность и падение духа от создавшегося на фронте серьезного положения видно из его телеграммы Командующему 29 марта 1919 года в 15 ч.: «Положение на Бердичевском направлении ужасное, сегодня все бегут в панике, особенно 21-й полк. Он и внес разложение. Почти на всем фронте ужасная паника. Несмотря ни на какие наказания, расстрел, полки, бегущие под револьвером, заставляют направлять эшелоны на Бердичев, оставляя фронт. Принимайте меры и дайте мне директиву: как мне быть. Политической работы очень мало. При таком положении Бердичев принужден буду оставить» (Антонов-Овсеенко. Записки о гражданской войне, т. 3, с. 302).

Как не похожи эти донесения Щорса на его же письма о своем подвиге в боях, которые он назвал «Бердичевским кошмаром».

Значит, на Бердичевском фронте, по Щорсу, «все бегут... ужасная паника (...) Бердичев принужден буду оставить», и он, начдив, при виде панически, «под револьвером» (!?) бегущих полков его дивизии просит дать ему директиву, «как мне быть».

Эту паническую телеграмму растерявшегося начдива Главком не принял во внимание и санкции на оставление Бердичева не дал, так как падение Бердичева создавало угрозу для Киева.

Были приняты Главкомом меры к ликвидации наступления противника. Это облегчалось тем, что, по донесению Главкома Предсовнаркому Украины, «под Бердичевом упорно противостоят противнику, контратакуя, одни таращанцы (...) остальные настроены панически (...). (Антонов-Овсеенко. Записки о гражданской войне, т. 3, с. 302—303).

Если отбросить вымысел, недостойную личную рисовку и шумовые номера в письме Щорса к Хайкиной-Ростовой и в донесениях Щорса, заведомо преувеличивающих, трудно сказать, в каких целях, опасности Бердичевской операции, а руководствоваться документами, дело фактически обстояло совсем иначе.

В соответствии с историческими документами про бои в Бердичеве так пишет В. М. Примаков: «В конце марта Петлюра, сосредоточив крупные силы у м. Шепетовка, нанес удар Первой дивизии (...) и начал бой за обладание Бердичевом. Первая дивизия отступила. Для ликвидации этого прорыва противника, грозившего Киеву, главнокомандующий тов. Антонов-Овсеенко бросил вторую дивизию на фланг противника. Одновременно конница, сведенная в бригаду под командованием Кручковского, была послана в обход, в тыл противника (...). Этот комбинированный удар пехотой и конницей по флангу и тылу вынудил противника к немедленному отступлению от Бердичева (...)». («Этапы большого пути», 1963, с. 200, перепечатано из сборника «6 лет Красной Армии». М., 1923, глава «Борьба за Советскую власть на Украине».) Так настоящим военным языком, без всякого «кошмара и ужаса», В. М. Примаков описывает все дело под Бердичевом и в Бердичеве.

Следствием этих действий Главкома, описанных В. М. Примаковым, было то, что пишет Политком Первой дивизии Исакович: «...30-го марта 1919 года в районе Бердичева враг потерпел поражение и отошел к станции Демчин» (Исакович. Николай Щорс, 1957, с. 76—77).

Правда заключается в том, что в Бердичеве и партийная организация была, и Советская власть была, и рабочие все были мобилизованы не Щорсом, а местной парторганизацией, и ужаса никакого не было, и панического «бегства» наших полков не было, и в течение «9 дней» сильных, упорных боев — тоже не было, и никакого «кошмара» — не было. А была серьезная боевая обстановка, отступление Первой дивизии, которой командовал Щорс, из-за этого угроза врага Киеву, и самое главное — было совсем невоенное поведение начальника дивизии Щорса.

По донесениям Щорса, в Первой дивизии, которой он командовал, царят беспорядок и сумбур. Дубовой телеграфирует Щорсу, что «отсутствие штаба в дивизии и нахождение его в Житомире сильно отражается на участке Радзивилов—Староконстантинов. Какая-то неразбериха. Приказываю немедленно принять меры» (ЦГАСА, ф. 103, оп. 1, д. 49, л. 436).

Командарм-12, учитывая это беспорядочное положение у Щорса на фронте Первой дивизии, телеграммой от 27 июня 1919 года указывает Щорсу, что его штаб должен быть «не в тылу — в Житомире», а что в Шепетовке должен быть «... центр управления фронтом дивизии» (ЦГАСА, ф. 103, оп. 1, д. 40, л. 436). Тогда Щорс, только 3 июля 1919 года, направляет в Шепетовку начдива[1] Кассера, а сам «отбывает» неизвестно куда.

Вот почему Кассер, вынесший на своих плечах всю тяжесть боевой операции, в поисках не являющегося на фронт начдива Щорса адресуется сразу в три разных места — Киев, штабарм, Щорсу, Бердичев, штадив, Щорсу, Житомир, начдиву Щорсу (ЦГАСА, ф. 197, оп. 4, д. 15, л. 150).

На одной телеграмме Кассера, которую он, понимая значение Проскуровского фронта, посылает 20 (или 27) июля 1919 года Щорсу на адрес штабарм-12 с донесением Щорсу, что «Ваш приезд в Шепетовку более чем необходим тчк В частях ропот» — есть отметка штабарм-12: «Щорса у нас нет» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, л. 119; оп. 4, д. 15, л. 151).

Совершая тягчайшее военное преступление, Щорс 20 августа 1919 года самовольно, не согласовав это с командованием 12-й армии, снимает связь со штабармом и, не вынужденный к тому боевой обстановкой, «покидает» Житомир тогда, когда его начштаба Кассер из Шепетовки телеграфно докладывает штабу 12-й армии, что «положение на фронте критическое, но держаться могу. Передайте штабарму, что здесь произошла какая-то путаница», и требует, «чтобы все задания исходили бы для меня только от вашего штаба. Если бы это было до сих пор, то я уверен, что не произошла бы теперешняя путаница...» (см. переговоры начштаба Первой Кассера со штабом 12-й армии: ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 275—282) (...)

[1] Здесь явная ошибка — не «начдива», а «начштаба». И в дальнейшем по тексту также.

е) Документами подтверждается факт, что когда Щорс отказался выполнить приказ высшего командования о переброске дивизии к Киеву в июне 1919 года, хотя Ленин требовал защищать Киев «до последней капли крови» (Ленин В. И. Соч., изд. 4, т. 35, с. 352).

Без основания, самовольно Щорс 20 августа оставил Житомир и неприкрытым прямое шоссе Житомир—Киев, чем поставил Киев под прямой удар врага (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 332, 338—339). Оставление Житомира было сделано заведомо без неприятеля, в панике и недовольствии (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 330—333, 338—339). В этом случае, как и в ноябре 1918 года, Щорс проявил крайнее непонимание своего долга и недисциплинированность. В результате подобных действий Щорса сознательно или несознательно защита Киева от деникинцев была крайне ослаблена (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 331 и 343; разговор с командармом 21 августа 1919 года об оставлении открытым шоссе Житомир—Киев. ЦГАСА. ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 338—339).

После позорной операции под Прокуровом, которая была связана, как об этом доносил Щорс, с «паническим бегством» его частей (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, л. 179) и «уходом» Щорса из Житомира, командарм-12 по прямому проводу потребовал от Щорса организовать защиту Киева и «прикрывать Киев со стороны поляков» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, л. 343). Но Щорс не подчинился приказу командарма.

21 августа 1919 года, день спустя после оставления Житомира, был разговор командарма Семенова с начдивом Щорсом, причем командарм спрашивает Щорса: «Какие части оставили вы в направлении Житомир — Киев? В чьих руках Житомир?» Щорс отвечает: «По шоссе не оставлены никакие части», а Житомир «в руках галичан». Тогда командарм Семенов справедливо говорит Щорсу: «Оставление шоссе Житомир—Киев без всяких войск является полным непониманием моего приказа. Принимаю меры предотвратить последствия, могущие произойти ввиду свободного пути до Киева. О неисполнении приказа вношу на рассмотрение Реввоенсовета» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 338—339).

Опасная для Красной Армии недисциплинированность Щорса проявилась и тогда, когда командарм-12 для защиты Киева, по директиве В. И. Ленина, «до последней капли крови», предложил Щорсу ввести в бой с противником курсантов дивизионной школы, Щорс ответил командарму: «Курсантов я не дам, я буду отступать вплоть до Москвы. Я заявляю (...). Я пойду с курсантами, но меня больше совсем не будет, ни курсов, ни меня (...). Меня не будет. Я умру с честью». (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, л. 231).

Подхалимствующие писаки и близкие к Щорсу люди изобразили все эти действия и разговоры Щорса как особую доблесть «украинского Чапаева». В условиях гражданской войны подобные действия свидетельствовали о недопустимой и даже преступной недисциплинированности Щорса, так как переговоры Щорса с командармом происходили после VIII съезда РКП(б), на котором В. И. Лениным была внесена полная ясность об отношениях к военспецам, подтверждены основы строительства Красной Армии и сурово осуждена партизанщина (см. обо всем этом: Аралов С. Ленин вел нас к победе. М., 1962, Госполитиздат, с. 165—166).

Документы архива, телеграммы начдива Кассера доказывают, что в дни самых тяжелых и упорных боев на Проскуровском направлении вместо неизвестно где находящегося Щорса полками Первой дивизии фактически командовал начдив-44 Дубовой, который доносит командарму о паническом отступлении и неразберихе в «Первой дивизии» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 25, 168, 170 и ф. 103, оп. 1, д. 49, л. 436).

Щорс был крайне и не по-военному недисциплинированным командиром, который не только считает себя каким-то «царьком» в Первой дивизии (ЦГАСА, ф. 197, оп. 1, д. 1, л. 1), но при прямой поддержке Щаденко Щорс не считался с партийными организациями и гражданской Советской властью (ЦГАСА, ф. 28361, оп. 2, д. 84, л. 14).

Вот почему Хайкина-Ростова и все под ее влиянием и по ее указанию написанные книги и различные «воспоминания» о Щорсе поднимают на щит факты о том,

а) что Щорс грозил командованию дивизии разложением и повторением мятежа в Богунском полку, если его лишат командования этим полком (ЦГАСА, ф. 999, оп. 1, д. 3, л. 36; д. 5, лл. 27—28, 31—34, 34—36);

б) что Щорс сперва отказался выполнить приказ, назначающий его командиром бригады, а затем решил быть комбригом, но получил отказ начдива (ЦГАСА, ф. 909, оп. 1, д. 6, лл. 27—28 и там же, д. 8. л. 18);

в) что Щорс, минуя свое непосредственное начальство и своего политкомиссара, обращается с телеграммами, всем, всем,

Ленину, Чичерину, Калинину и другим, за что получает выговор от начдива с предписанием прекратить это безобразие (ЦГАСА, ф. 999, оп. 1, д. 3, л. 33; д. 5, л. 38) и т. д. и т. п.

Назначение рвавшегося к власти Щорса начдивом подтвердило мнение высшего командования, что он, Щорс, человек нервный, неуравновешенный, не имеющий боевого опыта, переходящий от подъема духа к падению, поэтому РВС XII армии неоднократно ставил вопрос о замене начдива Щорса (см. об этом стенограмму выступления бывшего командарма-12 Семенова в Доме Красной Армии 25 марта 1935 года, а также телеграммы и переговоры по прямому проводу РВС XII армии и командарма РВС Республики (ЦГАСА, ф. 197, оп. 4, д. 33, л. 77; ф. 33988, оп. 2, д. 145, л. 890; ф. 197, оп. 4, д. 33, лл. 54—56; ф. 197, оп. 4, д. 37, л. 77).

О растерянности Щорса, его неумении руководить дивизией в тяжелых условиях боевой обстановки и стремлении во что бы то ни стало отступать, ссылаясь, по его документированным словам, на «ужас, деморализацию, панику, бегство частей, разложение, сумбур, неразбериху» и т. п., говорят следующие, тоже личные заявления Щорса:

а) 31 июля 1919 года Щорс говорит по прямому проводу с Затонским: «(...) у меня дела на фронте скверны, части окончательно деморализованы. Я вынужден отойти (...) на линию рубежей Новоград-Волынск, Шепетовка — Старо-Константинов, взрывая по дороге мосты, уничтожая дороги и забирая по пути все мужское население от 18 до 45-летнего возраста силою оружия (...). Крайне устали солдаты, бросают винтовки со словами: «Пусть идут коммунисты, мы уж отвоевались... (...)» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, лл. 155—156).

б) 15 августа 1919 года Щорс на вопрос Семенова, где 2-я бригада Первой дивизии, отвечал: «Между Полонное и Шепетовкой — утомленная куча народа, изнемогающая от усталости, просящая смену во имя революции, тех заслуг и жертв, которые они отдали».

Семенов: «Во имя революции надо просить бригаду задержать противника. Он быстро продвигается вперед в тот самый момент, когда все войска Республики начинают выступать на важнейшем фронте (...)» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, л. 231).

в) 15 августа Щорс заявлял командарму-12: «Создавшееся положение на фронте обеих дивизий не дает возможности исполнить ваш последний оперативный приказ. Части окончательно деморализованы (...). Продолжают отходить. Связь с Шепетовкой отсутствует, судьба ее неизвестна. Только свежие части могут спасти положение. Просим указать стратегический отход обеих дивизий».

г) 22 августа Щорс заявлял следующее: «По получении сообщения н-ка штадив Кассера о том, что части ненадежные и стали отступать без предписания, им было предписано отступление (...). Боеспособность частей в полках дивизии гораздо менее половины» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 1, д. 9, л. 24).

Конечно, верить в данном случае Щорсу полностью нельзя. Не таким уж отчаянным было положение дивизии и не так уж деморализованы были части. Щорс не понимал, что такими разговорами он сам охаивал свое руководство дивизии.

Не без основания 14 августа 1919 года Высшая военная инспекция в своем заключении по инспекторскому акту после обследования дивизии определяла, что начдив Щорс, как виновник разложения в частях дивизии, подлежит суду военно-революционного трибунала (ЦГАСА, ф. 197, оп. 1, д. 18, л. 1).

Несмотря на это, Щорс предлагает назначить его, Щорса, начдивом 44-й «... при наличии нечеловеческих сил (...) Я Щорс (...) подтвержу (...) (...) подтвержу (...) и приведу в порядок весь тот сумбур, который получился» (ЦГАСА, ф. 197, оп. 3, д. 110, л. 231).

Изучение приведенных здесь документов и материалов у любого непредубежденного человека создаст твердое убеждение, что эпитеты «талантливый полководец», «легендарный герой», «украинский Чапаев» не отвечают действительности. Напротив, эти документы говорят о недостаточности военных знаний у Щорса, об отсутствии скромности, преувеличении им своих способностей, о постоянном выпячивании своего «Я» и о неуравновешенности.

Эта фальсификация истории нанесла непоправимый вред, она тормозила и тормозит правильное, объективное, правдивое научное освещение истории гражданской войны на Украине. Да и как можно было писать правду, если на этом пути стоял Щорс, как «легендарный» и единственный «герой Украины», которому приписывается все героическое. Замалчивалась роль других военных руководителей, некоторые из которых, как, например, Боженко,— просто высмеивались.

Партия ведет борьбу с последствиями культа личности Сталина. Но в этой области, о которой идет речь, эта борьба почти не ведется. В ряде книг, брошюр, статей и т. д., изданных после XXII съезда КПСС, читате-

лям приподносится заведомая фальсификация. Научные работники верят трубадурам фальсификации на слово и считают. видимо, не обязательным для себя сверяться с документами, как это требуется решениями партии. Мы не будем перечислять всех трудов, фальсифицирующих историю уже после XXII съезда партии, чтобы деталями не загромождать нашу записку. Приведем несколько наиболее ярких примеров. В III томе Истории гражданской войны, помимо явной переоценки личности и роли Щорса, безответственно (см. с. 229, 270, 455, 456) написано: «Виднейшим организатором партизанского движения на Черниговщине был Н. А. Щорс (...)»

Все это вымысел. Щорс, как сказано выше, не принимал никакого участия в партизанском движении на Украине.

В четвертом издании Собрания сочинений В. И. Ленина (т. 28, с. 494) в приложении «Даты жизни и деятельности В. И. Ленина» напечатано: «Ноябрь 13. Ленин телеграммой дает директивные указания Н. А. Щорсу о принятии быстрейших мер по освобождению Украины от иностранных оккупантов и белогвардейцев».

Это чистейший вымысел, о чем говорилось выше. Можно только удивляться, что до сих пор в научных учреждениях сидят безответственные, негодные для научной работы люди, так бессовестно фальсифицирующие историю.

В макете 7-го тома «Истории СССР с древнейших времен до наших дней» (Издательство Академии наук СССР, 1963) на страницах 279—280 пишется: «В это время в районе Проскуров—Коростень—Житомир вела тяжелые бои с петлюровцами и белополяками 44-я стрелковая дивизия под руководством талантливого командира Щорса (...) В этих боях погибли командир Таращанской бригады В. Н. Боженко и командир Новоград-Северской бригады Т. В. Черняк (...) 30 августа от вражеской пули на передовых позициях погиб и Н. А. Щорс, легендарный начальник 44-й стрелковой дивизии (...)»

Все это является извращением и фальсификацией истории. Достаточно сказать, что начальником 44-й дивизии был не Щорс, а Дубовой, перед назначением которого Щорс командовал дивизией несколько дней. Неверно говорится здесь и о гибели Боженко и Черняка. Если бы товарищи ознакомились с документами о действиях Щорса в то время, то никто бы не говорил о «легендарности и талантливости» этих действий, не распространял бы кинокартины и сценария «Щорс».

Последствия культа личности Сталина довлеют над авторами.

Возмутительно, что это пишется и издается в наше время, после известных решений партии, требующих от научных работников научной добросовестности, тщательной проверки документов.

Документы Центрального государственного архива Советской Армии, сделавшиеся теперь достоянием исследователей, мы приводим для того, чтобы вы, товарищи, располагая сведениями о них, сделали все выводы честных художников Советской Страны.

Ветераны 1—44 Украинской Советской дивизии в 1918—1920 гг. (из четырех подписей разборчива только одна: М. А. Кручинский)

P. S. О М. А. Кручинском рассказывает Лев Копелев в книге «Хранить вечно», издательство «Вся Москва», 1990.

Публикация Т. Т. Деревянко

«Кто под красным знаменем?»

В пору, когда крушение мифов стало не более чем подробностью нашего повседневного быта, кому уж столь существенно, что за человек был на самом деле 24-летний Николай Щорс, бывший подпоручик царской армии? Был ли он действительно самовлюбленным позером-авантюристом без особых полководческих талантов или вдохновенно и безоглядно творил миф о самом себе — сообразно своему незаконченному семинарскому образованию и общему стилю времени? Был ли он членом партии большевиков, как утверждалось на основании косвенных свидетельств, или все же не был? (Во всяком случае, его гостевой мандат на V Всероссийский съезд Советов подписан Марией Спиридоновой, которая возглавила левоэсеровский мятеж.) Прежде чем бывшие легендарные начдивы, комдивы и комбриги стали возвращаться в архивы,

на скромные места, которые занимали они в истинной, а не официальной истории, в эти архивы ушли сами легенды о них. Песни «Шел отряд по берегу» или «В степи под Херсоном высокие травы» нынешнему поколению ничего не говорят. Потому возвращение этих персонажей на заслуженные места происходит без особого шума. Гораздо больше шансов у Николая Щорса остаться в истории в качестве прототипа героя фильма одного из крупнейших кинорежиссеров мирового кино первой половины XX века. Предложенный вниманию читателей документ интересен прежде всего тем, что проливает новый свет на поэтику картины, которую наряду с «Землей» считал вершиной творчества Александра Довженко столь далекий от официоза человек, как Андрей Тарковский.

Потому гораздо более существен вопрос, четверть века назад поставленный и ныне зазвучавший сверхсовременно: какова истинная цена произведениям, столь откровенно противоречащим историческим фактам? В чем истинная причина этих противоречий? У авторов письма ответ однозначный: «Щорс» — произведение, навязанное художнику Сталиным и пятнающее потому славное имя творца «Земли». Несоответствие довженковского персонажа своему историческому прототипу показано ими в высшей степени убедительно. На первый план Сталин вытащил самозванца и авантюриста, оттеснив в тень остальных подлинных героев, рыцарей без страха и упрека.

Между тем не все так просто. И на письме лежит отсвет давних споров, давних страстей, кипевших среди партийно-военного руководства Украины в 1918—1919 годах. 17 августа прошлого года газета «Літературна Україна» поместила интереснейшее исследование днепропетровского краеведа Александра Фесенко «Как создавался миф об «украинском Чапаеве». На него в основном мы и будем опираться. Так вот, там отмечено, что на II съезде КП(б)У, проходившем 17—22 октября 1918 года, развернулась острая фракционная борьба между «левыми» и «правыми». «Правые» отстаивали ведение военных действий на территории Украины, «левые» же требовали идти на Киев прежде всего вооруженными силами РСФСР. К «правым» принадлежал и С. И. Петриковский (Петренко), удостоенный столь же нелестных, сколь и невнятных слов в письме. Между тем Петриковский — начальник штаба 1-й дивизии, некоторое время даже ее командир — принадлежал к числу ближайших единомышленников и сподвижников Щорса. Именно он был одним из самых яростных противников переброски частей 1-й дивизии под Ростов по указанию И. Вацетиса, тогда главнокомандующего всеми вооруженными силами РСФСР.

Люди, ставшие членами партии еще до ее победы,— строгие начетчики, рыцари мировой революции,— а вместе с ними кадровые военные, по профессии своей не выносившие хаоса, столкнулись с недавними студентами, семинаристами, новоиспеченными прапорщиками, любителями авантюр, бредившими Конвентом и Тулоном одновременно, принесшими дух партизанской войны, да к тому же состоявшими в сомнительных партиях (а то и беспартийными).

Мы вообще-то забываем, что послереволюционная наша история переписывалась не раз и не два. Она переписывалась постоянно, и имена стирались подчас раньше, чем убирались носители этих имен. Чьим именем, скажем, назван Богунский полк? Легендарного сподвижника Хмельницкого? Однако почему на печати значится «Украинский революционный полк имени т-ща Богуна»? Известно, что слово «товарищ», замечает А. Фесенко, в названиях первых советских военных единиц придавалось только именам деятелей советского периода. Вполне возможно, что Богунский полк назван именем Антона Саввича Богунского (он же Богун, Студент, Антон Левшин — последняя кличка записана в протоколах II съезда КП(б)У). Но документальных подтверждений не найдено. Богунский (Шарый) командовал Отдельной Советской Приднепровской бригадой, которую иногда называли Богунской по имени командира. (Впоследствии командование этой бригадой тоже кое-где стали приписывать Щорсу.) Богунский же был объявлен Ворошиловым ко времени канонизации Щорса «бандитским атаманом». Формулировка, однако, принадлежала вовсе не «первому красному офицеру».

«...Необходима чистка командного состава. В украинских частях еще слишком много петлюровских, партизанских и атаманских элементов, подобных Богунскому... Ныне приходится применять уже раскаленное железо».

Это распоряжение Троцкого от 9 августа 1919 года. С 21 июля Троцкий в Полтаве и Кременчуге. Богунский погиб между 27 и 31 июля. 26 июля гибнет «матрос-партизан Железняк» — анархист Анатолий Железняков. Убит пулей в спину. В августе Троцкий находится в Киеве. 21 августа умирает Боженко, по последней версии, «очевидно» (?!), отравленный петлюровцем. 10 августа прямо в штабе полка убит Черняк, тот самый,

с которого начинается повествование у Довженко. 30 августа убит Щорс, пулей, по свидетельству очевидцев, пущенной в затылок.

Петриковский в беседе с писателем Иваном Цюпой, по его свидетельству, прямым виновником гибели Щорса называл упомянутого в письме С. Аралова, автора книги воспоминаний «Ленин вел нас к победе». Назвал он и исполнителя — инспектора Танхиль-Танхилевича. Были ли какие-то особые основания у Петриковского обвинять в причастности к этой смерти И. Н. Дубового, преемника Щорса на посту командира полка? Цену признаниям людей, репрессированных в конце 30-х, мы знаем, но именно Дубовой, присутствовавший при гибели Щорса, стал его преемником. И именно Дубовой — консультант на довженковской картине — в разгар съемок был арестован и расстрелян, после чего из фильма вылетела, естественно, его роль с эффектным финалом, где в хлебах умирал Щорс на руках у Дубового, и хлеба оживали — это бойцы шли в последний решительный бой...

«Какой роскошный прейскурант смертей!» — впору воскликнуть вслед за одним из героев «Аэрограда». Вот ведь что не могло не предстать перед глазами Довженко в процессе подготовки к съемкам картины. Как ни уберегали нежелательную информацию — она все равно неизбежно должна была проскочить (отсюда упоминание о вечере, посвященном памяти Щорса в Доме Красной Армии 25 марта 1935 года — там выступал среди прочих бывший командарм-12 Семенов, отсюда таинственное исчезновение после съемок подавляющего большинства документальных материалов, собранных на студии для фильма). Вместо строгих схем военных планов — кровавая сумятица, хаотическая пульсация массы как кома единой живой плоти. И тут же столкновение воль, столкновение идей, и все — при полнейшем равнодушии к отдельной жизни и смерти, что своей, что чужой,— все едино.

Довженко действительно напрочь переписывает реальную историю. Переписывает по заказу Сталина. Намерения Сталина очевидны — он хочет присвоить себе главенствующую роль в истории гражданской войны, отобрав ее в первую очередь у Троцкого, предав забвению его ставленников и возвеличив тех, кто был Троцким убран. Безнравственность подобного переписывания истории очевидна, об этом и говорят взволнованно авторы письма. Но мы как-то не задаемся вопросом, не менее уместным в данной ситуации: а насколько нравственна сама реальная история, которую предложено переписать Довженко? В конце концов Сталин усовершенствовал, но вовсе не создал эту традицию: основы были, как мы попытались продемонстрировать, заложены еще до него. Традиция непрестанной железной и методичной чистки уверенно шла из прошлого в настоящее. И Довженко ни много, ни мало создает в противовес ей свою собственную историю. Точнее — он создает новый миф. Антитезу истории действительной. Антитезу, в реальности которой ему необходимо убедить зрителя. Это — главная задача работы.

Откуда такой вывод?

Четыре сохранившиеся редакции сценария имеют, разумеется, отличия — при том, что основной костяк неизменен. Что-то добавляется, уточняется, дополняется — но основная схема ясна автору с самого начала. Между тем лишь в последнем варианте литературного сценария появляется сцена, как бы являющаяся визитной карточкой картины,— «Мечты о будущем».

И вот монолог Щорса из этой сцены.

«И воскреснем мы,— сказал Щорс, уносясь мыслью в далекие грядущие века.— И возникнем из седины веков и пройдем [...] могучим строем, полным торжественного ритма и красоты, трезвые, храбрые, без брани, подхалимства и предательства. Пройдем за Лениным такими достойными простыми товарищами, что если бы можно было представить все это себе совсем-совсем ясно, ох, многие бы заплакали ныне в тоске, что не так через жизнь пронесли свои раны, и головы свои несли не совсем так...»

Не есть ли этот монолог — внятно сформулированная цель произведения, описание-разыгрывание задуманной автором реакции зрителя на фильм? Современности, в которой есть все описанные несовершенства, Довженко предлагает для исцеления, для осознания и преодоления своего принципиального несовершенства другое — одухотворенное и возвышенное — прошлое. Это прошлое, которое должно облагородить настоящее.

Отсюда еще одна фраза, появившаяся лишь в окончательном варианте — знаменитое «Да будет так, как написано!» в эпизоде «Смерть Боженко». Фраза откровенно декларативная. Декларируется же творческий принцип: воздействие на реальность с целью приближения ее к идеалу.

Искусство революционного авангарда непременно обуреваемо страстью жизнестроительства. Ему необходимо воздействовать на реальность впрямую. Методы воздействия, однако, различны. Большинство из них выродились весьма быстро в суетливое обслуживание государства. С творчеством Довженко происходило обратное — пафос жиз-

нестроительства усиливается с годами. Возможно, это происходило потому, что Довженко, по сути, своими произведениями пытается в прямом смысле слова заклясть реальность. «Да будет так, как написано!» — недаром это звучит как заклятие.

В «Земле» он заклинает настоящее — будущим, развертывает обряд приобщения к будущему самых что ни на есть реальных селян из самого реального села Яреськи.

В «Щорсе» он заклинает настоящее — прошлым, давая настоящему возвышенный миф прошлого — времени могучих, одухотворенных титанов, созданного его вдохновенным воображением.

И уже после войны, истерзанный разгромом «Украины в огне» и потом измученный пытками «Жизни в цвету», решает писать не просто эпопею «Золотые ворота», но Книгу, которая должна не меньше как стать Библией многострадальной матери-Украины.

Даже если художники и государство полагали, что у них общие цели,— они все равно ошибались. Государство стремилось приспособить реальность к своим нуждам. Художники стремились эту реальность во что бы то ни стало усовершенствовать.

Судьба фильма «Щорс» свидетельствовала о том, что государству удалось приспособить это произведение к своим нуждам. Дальнейшая судьба автора «Щорса» свидетельствовала о том, что его самого приспособить целиком и полностью к своим нуждам государству не удалось.

Евгений Марголит

Александр Довженко

«Я потерпел большой урон в жизни»

В комментариях к сценарию «Щорс» описана работа над этим произведением, начиная с реплики И. В. Сталина на заседании Президиума ЦИК СССР 27 февраля 1935 года: «За ним долг — украинский «Чапаев». Отмечено, что в конце 1936 года первый вариант сценария был закончен. «Продолжая работу над сценарием-повестью, Довженко с группой в конце февраля 1937 года приступил к съемкам», которые продолжались два года. 4 марта 1939 года состоялся первый просмотр фильма в Комитете по делам кинематографии при Совнаркоме СССР, а «1 мая 1939 года «Щорс» начал свое триумфальное шествие по экранам страны»[1].

И современники, и историки считали, что, получив высочайший заказ, Александр Петрович сделался любимчиком вождя и в полной мере воспользовался выгодами своего нового положения. Было известно, что на Киевской студии строчно сооружается специальный съемочный павильон (его до сих пор называют «щорсовским»), режиссеру — вещь небывалая — уже во время съемок разрешили заменить исполнителя главной роли Н. Кислякова Евгением Самойловым... Газеты и журналы часто писали о ходе съемок: работа ладилась и спорилась, если не считать досадной и недолгой остановки по приказу начальника Главного управления кинофотопромышленностью (ГУКФ, ГУК) Б. З. Шумяцкого.

Однако всего лишь один архивный документ открывает нам глаза на поразительную

[1] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1966, с. 340—341.

для «спецфильма», но обычную для нашей кинематографии историю производственных пыток и творческих истязаний, которые в разной мере, но выпали на долю почти всем фильмам тех лет. Заодно обнажается и система партийно-государственного руководства «важнейшим из искусств».

Молодой исследователь Дмитрий Кантор обнаружил в ЦГАЛИ СССР (фонд 2456, оп. 1, ед. хр. 310, лл. 1—9) запись беседы С. С. Дукельского с А. П. Довженко. Предыстория документа такова.

В начале января 1938 года Шумяцкий был снят с поста вместе со своим заместителем Усиевичем, тут же объявленным врагом народа. Никто не сомневался, что вскоре «маска будет сорвана» и с Бориса Захаровича (так оно и случилось). Очередным хозяином особняка на Малом Гнездниковском был назначен С. С. Дукельский, ранее служивший в системе НКВД. Он создал (судя по всему, из прежних своих сотрудников) комиссию для проверки состояния кинохозяйства, члены которой в январе 1938 года едва ли не ежедневно встречались с кинематографистами (есть поразительные, потрясающие стенограммы!) и подробно расспрашивали режиссеров, сценаристов, директоров служб, актеров, операторов о работе и ближайших планах, особо пристально интересуясь участием Шумяцкого и Усиевича во всех производственно-творческих делах и конфликтных ситуациях (а последних было просто не счесть).

С Довженко 13 января 1938 года беседовали Дукельский и некто Рубинштейн. Тогдашнее отношение Александра Петровича к И. В. Сталину известно. Стенограмма его подтверждает, комментарии здесь не требуются, как не нужно объяснять, почему вконец измученный, страдающий от приступов стенокардии режиссер (а ему еще нет сорока четырех) обращается за помощью к С. В. Косиору (репрессирован в 1939 году), генеральному секретарю ЦК КП(б) Украины и члену Политбюро ЦК ВКП(б).

Текст публикуется по машинописи с незначительной уточняющей стилистической правкой, которая не оговаривается. Квадратные скобки и примечания принадлежат публикатору.

Е. Левин

Довженко. Мне было поручено делать этот фильм. Как вам известно, я сам писал сценарий на эту тему. Причем это не от меня лично вытекало или вытекает из моих эгоистических наклонностей, а из создавшегося на Украине положения, когда мне не писали сценариев. И я постепенно привык к этому. Нужно так делать — это вывезет.

Я стал писать сценарий. Над сценарием я работал упорно, потому что это был первый сценарий, построенный на историческом материале. Я должен был дать в сложных художественных образах историю прошлого. Было очень сложно бороться, чтобы не сбиться в хронику.

Теперь положение мое другое. Я должен делать фильм на украинском языке. Но сценарий я писал по-русски. Я думал, что на украинский язык я всегда сумею перевести. Я писал также по-русски потому, что хотел скорее сдать сюда материал. Сценарий был написан по-русски частично с украинским диалогом.

Когда сценарий был закончен, я спешно привез его сюда. Шумяцкого тогда не было, был Усиевич. Я положил пять экземпляров сценария на стол и спросил, куда мне надо еще подавать? Усиевич мне сказал, что я не имею права никуда передавать, а остальное их дело. Я даже товарищу Сталину лично сценария не посылал. Говорю с полной ответственностью за свои слова.

Теперь представьте мое состояние. Все сценарии, которые я писал до «Щорса», я писал в короткие сроки, писал полтора месяца. Этот сценарий я писал одиннадцать месяцев. Поймите мое душевное состояние. Я не привык к растяжке на долгое время.

Начинается ожидание утверждения. Два месяца шло утверждение. Причем моральное мое состояние было чрезвычайно тяжелое при этих обстоятельствах. Если бы мне сказали: Александр Петрович, вы на два месяца уезжайте, отдохните, а потом будете думать,— это другое дело. Но когда в течение двух месяцев говорят на разный лад о сценарии — это ужасно. То прекрасно, то плохо. То «я что-то скажу», то «не скажу».

Рубинштейн. Кто конкретно вам так заявлял?

Довженко. Борис Захарович заявляет так: «У меня по поводу вашего сценария есть много возражений, будьте готовы к борьбе». Я отвечаю: «Готов к труду и обороне!»

Проходит неделя. Он говорит: «Откровенно говоря, по поводу вашего сценария говорить трудно. Вам этот сценарий заказывал товарищ Сталин, пусть он и оценивает.

Я принимаю все меры к тому, чтобы скорее устроить свидание с Иосифом Виссарионовичем».

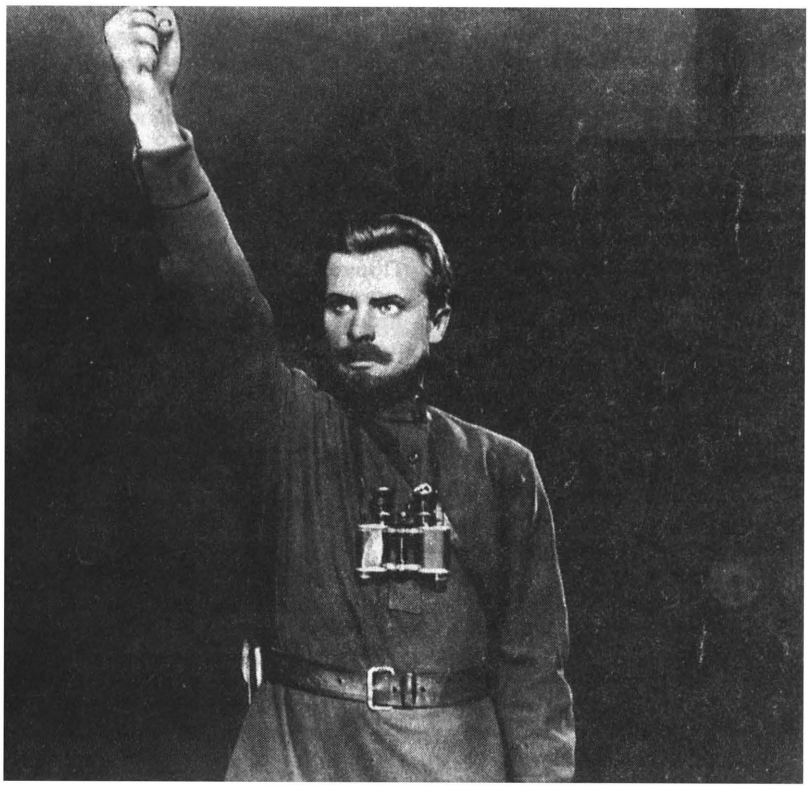
Такое состояние продолжалось долго, и я, наконец, перестал в это верить. Мне начало казаться, что тут боязнь какой-то ответственности. Я говорю: «Вы мне скажите свое мнение. Когда мы узнаем мнение Иосифа Виссарионовича, то мы будем тогда делать дополнения и изменения». Но мне этого так сказано и не было.

Прошло два месяца. Через два месяца, как вам, очевидно, об этом говорили, в Доме

ступление. В частности, выступление касалось меня: на каком основании я позволил себе перед общественностью сказать, что сценарий держат два месяца? Как я посмел? Потом меня прорабатывали на закрытом заседании парткома ГУК. Я был назван серым волком.

И я пришел в состояние такого отчаяния, что не знал, что дальше делать.

Отношения сразу стали чрезвычайно напряженными. Подогревалось это и сотрудниками ГУКа. Стали распространять сплетни, что Довженко написал плохой сценарий.



кадр из фильма «Щорс»

кино состоялся диспут по поводу статей, напечатанных в «Правде»[2]. Я в «Правду» написал статью, которую заканчивал словами, что такое ведение хозяйства не поможет. Статья была острая. И Дзиган написал статью. Шумяцкий диспут запретил. Послал представителей — Брука, Зельдовича и Дариджева. Одни по неопытности, другие по плохому характеру сделали бестактное вы-

Шумяцкий мне заявил такую вещь. Он мне высказал свои соображения уже по поводу сценария: «Вы знаете, что все эти соображения я высказал Иосифу Виссарионовичу, и у меня сложилось впечатление, что он абсолютно со мной согласен. Хотя он мне этого не сказал, но по его глазам я заметил, что он со мной согласен». И то, что я могу лично видеть товарища Сталина и с ним говорить, как бы отпало.

Потом я получил длинное постановление. Передал мне его уже не Шумяцкий, он был на меня зол. Передал мне Брук это

[2] Диспут состоялся в декабре 1935 года. Статья «Мы долго делаем картины» опубликована в «Правде» 29 ноября 1935 года.

заключение на сценарий. И он мне сказал: «Надеюсь, что вы по всем пунктам сценарий переделаете». Я ответил, что если найду нужным переделать тот или иной пункт, то я переделаю, если не найду нужным, то переделывать не буду. На это он мне сказал: «Я надеюсь, что мы найдем средства вас заставить переделать».

Я беру это постановление. Возьми его да тут и прочитай. И вижу, что в нем имеются совершенно нелепые вещи. Я говорю: вот это и это — чушь. И с этим постановлением ушел домой.

В 11 часов ночи ко мне приходит управляющий делами ГУК (я не помню его фамилии) и говорит: «Борис Захарович просит вас возвратить постановление, потому что оно неверное. Это был проект, и он не подписан». Я говорю, что как же не подписан, там сказано — с подлинным верно». Он мне говорит: «Я вас прошу, отдайте». Я говорю: «Не отдам». И вокруг этого постановления разыгралась целая драма. На другой день я уже ему отдал, он приходил еще раз. Брук мне говорит: «Я надеюсь, что вы копии не сняли». Что это, такой важный документ, что копию нельзя снять? Я себе копию снял. Брук мне говорит: «Надеюсь, что вы не будете злоупотреблять нашим доверием».

Через две недели мне дали другое постановление. Потом я узнал следующее: оказывается, что в тот день, когда они мне дали постановление, Иосиф Виссарионович читал сценарий и, видимо, высказал другие соображения. Поэтому это постановление и нужно было у меня изъять как данное неправильно. После этого через два-три дня Шумяцкий дал мне еще добавления. Таким образом, я имел три постановления по прошествии двух с лишним месяцев. Резолюция была такая, что на основании постановления я должен передать сценарий уже в режиссерской разработке. С этим я уезжаю в Киев в состоянии депрессии, говорю откровенно. Я потерпел большой урон в жизни.

Режиссерский сценарий посылаю на утверждение сюда. Ответа не последовало в течение месяца или полутора. А тут кончается зима, а мне нужны зимние съемки. Я говорю, что буду снимать без сметы, без утверждения. Все равно при любых решениях это дело (отснятая натура) останется. Потом как будто бы отсюда получил разрешение Орелович[3]. Но было поздно, была еще затяжка с войсками, так что всю зимнюю натуру не успел снять, а снял процентов на 60.

В это время получается приказ Шумяцкого о том, что запрещается приступать к постановкам без сметы, генплана и т. п. Тогда я иду к Ореловичу и говорю, что Шумяцкий плохо ко мне относится, он говорил, что будет бороться с моим творческим методом до конца, и я прошу: чтобы мне не очутиться в положении человека, нарушающего приказ, добейтесь утверждения моего сценария. Орелович мне говорит, что он получил от Шумяцкого письмо по поводу моего режиссерского сценария, что он его не утверждает, потому что он большой. Он — большой или неверный? Это разница. Механически сокращать или находить свои собственные пороки и недодумывания в этом плане? Орелович мне на это ничего не ответил. Тогда я еще сокращаю сценарий. Снова посылаю. И вот до сих пор ответа нет.

Рубинштейн. Есть сейчас окончательное утверждение сценария. Имеется ли заключение или нет?

Довженко. Я тогда обращаюсь к Косиору. Я к нему обращался и раньше. Иногда он меня даже вызывал со сценарием, но свидания не получалось потому, что он должен был уезжать на село. Встречаюсь я на Всеукраинском XVI съезде [Советов УССР] (я был делегатом съезда и сидел в президиуме) с Косиором. Косиор подходит ко мне и говорит: «Скажите, вам передал Шумяцкий записку Сталина?» Я говорю: «Какую?» — «О сценарии». Я отвечаю, что он не только мне ее не передавал, но я даже не знаю о ее существовании. Косиор говорит: «Как это неверно сделано, я об этом скажу Иосифу Виссарионовичу. В моем присутствии Иосиф Виссарионович написал записку, где подверг критике четыре пункта сценария. Я даже примерно могу напомнить». Я ответил, что если бы я получил эту записку или мне бы прислали ее копию, тогда бы я в течение четырех-пяти дней исправил сценарий и на совершенно другом ходу пошел бы в работу.

Тогда Косиор назначил заседание Политбюро. Я не могу сейчас назвать дату[4]. Я на этом заседании прочел сценарий. Три часа читал, три часа обсуждали. До трех часов ночи. Причем они [члены Политбюро] мне сделали шестнадцать пунктов разных поправок. И начали надо мной смеяться. Я рассердился и говорю: «Пожалуйста, не смейтесь, потому что мне это неприят-

[3] В то время — директор Киевской студии художественных фильмов.

[4] Заседание Политбюро ЦК КП(б) Украины состоялось 19 апреля 1937 года.

но». Они мне сказали, чтобы я не волновался. Что разные бывают случаи, когда кто-нибудь подготовит доклад, то все критикуют. Я на это сказал, что приятнее, когда доклад не вызывает возражений. Я объясняю, что большинство поправок, которые сделали в Политбюро, противоположны тем, по которым я исправлял. Косиор попросил, чтобы я ему дал все три резолюции Шумяцкого. Я передал через Ткача. Я не уверен, передал их Ткач или нет. Но думаю, что передал. И вот я снова должен перестроить сценарий. Назад. По целому ряду пунктов. Причем были такие вещи. Шумяцкий выдвигает требование, чтобы я показал план великого Сталинского наступления. Я говорю, что не могу показать, потому что план Сталинского наступления осуществлен в октябре месяце, а Щорс умер 30 августа. Нет, говорит он мне, нужно, потому что, знаете, то то, то другое. Потом он требовал, чтобы Щорс погиб в результате происков врага.

А на Политбюро мне сказали, что не в этом дело. И, между прочим, когда я возвратился с натуры, я был у Косиора, и он мне подчеркнул, что Иосиф Виссарионович спросил и говорил, что на вопросе троцкизма не нужно особенно акцентировать, а нужно акцентировать на вопросе дружбы народов, что особенно важно в связи с последними событиями. Когда я вспоминаю свой личный мыслительный процесс, то мне кажется, что я не ошибался.

Теперь дальше. Это постановление с шестнадцатью пунктами Политбюро было Ткачом передано Усиевичу на другой день. И в ГУКе это переписали как свое личное постановление и послали на Украинскую кинофабрику.

Рубинштейн. За чьей подписью?

Довженко. За подписью Усиевича, Шумяцкого — не знаю. Это было утверждение сценария.

Рубинштейн. В каком положении дело находится сейчас?

Довженко. Я все это исправил и поехал снимать. Когда Политбюро предложило эти шестнадцать пунктов, то я забыл о существовании Шумяцкого. Но он мне о себе напомнил все-таки. Он вместе с материалом потребовал актерские пробы на утверждение. Такого порядка для меня раньше не было. Я как-то так всегда работал самостоятельно. Раз требуют пробы — послал пробы. Правда, пробы мариновались дней двенадцать. Утвердили мои пробы.

И тут у меня оказалась одна страшная вещь — актер, который на пробе был хороший, в работе оказался хуже и нигде до своей пробы не поднялся. Это трагедия. Причем это актер, играющий роль Щорса. Я применил все то, что знаю, умею, но я не удовлетворен.

Я заявил об этом Ткачу и Ореловичу, сказал, что может получиться ошибка, давайте обсудим, как быть. Они вызывают Усиевича, а я в это время уезжаю в деревню за 320 километров. Приезжает Усиевич, вызывает меня. Причем я уехал в международном вагоне не на полке, а буквально на цепочке висел. Усиевич мне говорит: «Вы требуете переменить актера? Но дело в том, что это почти невозможно. Ведь кандидатуру актера утверждал товарищ Сталин». Это показывает, насколько они старались гарантировать, обеспечить себя от всяких ошибок, ничего на себя не взяли абсолютно. Усиевич говорит, что если брать другого актера, то нужно снова Сталину показывать. Потом говорит: «Хорошо, вы дайте мне материал, я покажу Шумяцкому». Уехал в Москву. Потом снова приезжает и говорит, что Борис Захарович велел передать, что это хорошо, ничего плохого не находит. Что, может быть, это не совсем полноценный актер, но менять не нужно.

Дукельский. Фактически с какого времени не ведете съемки?

Довженко. С зимы. Потом был перерыв на переделки. Причем лето у меня было очень неудачное. У меня с войсками не все было благополучно.

Рубинштейн. Когда думаете закончить?

Довженко. Я болел[5]. Я решил начать с 1 февраля. Я кое-какие добавления сделаю в плане тех положений, о которых говорил. Если бы у меня были все павильоны, то я мог бы вам сказать, когда закончу, до одной недели, и, поверьте, я бы вытянул. Во всяком случае, все, что смогу сделать, сделаю до предела. Вообще я работаю быстро и в первый раз попал в такое положение. Вы все-таки поймите, что есть имена, с которыми нельзя шутить, как бы все ни происходило. Я написал письмо, никакого ответа. Я сейчас с «Щорсом» в нетях. Меня год не было, я не существовал для учреждения[6].

Публикацию подготовил Дмитрий Кантор

[5] Довженко болел с сентября 1937 года по январь 1938 года.

[6] Имеется в виду ГУК.

Арша Ованесова

Осенью 1956 года к нам, на курс игрового кино, которым руководил Александр Петрович Довженко, на первое занятие по режиссуре документального фильма пришла маленькая женщина — тогда ей было уже пятьдесят лет, но ощущение фейерверка, горения и сверкания, жизни и движения, интереса ко всему и радостных взрывов темперамента заполнило нашу серую аудиторию № 317 до краев. Никто из нас не избежал ее сокрушительного влияния: Отар Иоселиани начал свой путь документальными фильмами «Саповнела» и «Чугун», Лариса Шепитько и Ирина Поволоцкая отдали дань нашему общему увлечению фильмом «Живая вода» — поэтичным рассказом о севере России (когда он еще был похож на север Бориса Шергина, не брошен и не загажен), Гунар Пиесис, Лейда Лайус и Юри Мююр внесли значительный вклад в документальное кино Прибалтики, Александр Косачев начинал фильмами «Сырые запахи реки» и «Начинается город», Роллан Сергиенко известен сегодня серией фильмов о Чернобыле.

Все, кто сталкивался с Аршой Амбарцумовной, становились ее единомышленниками и уже никогда не относились к документальному кино безразлично и бесстрастно. Многие, став режиссерами игрового кино, остались в своих фильмах учениками Арши.

Арша Ованесова. Второе после Эсфири Шуб имя женщины — режиссера документального кино. Второе и по счету и по значению — по тому влиянию, которое оказала она своими поисками и открытиями на развитие советской кинодокументалистики.

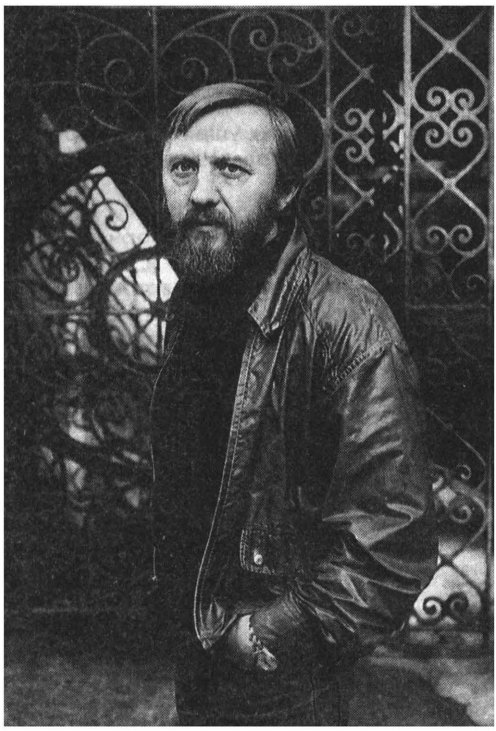
Энтузиастка и начинательница, Ованесова во многом оказалась первой. Первый киножурнал для детей и о детях («Пионерия»), который она создала и выпестовала, первые синхронные съемки с детьми (и это еще в 30-е годы, когда звук робко входил в игровое кино), первые документальные фильмы о детях («Повесть о наших детях» и «Школьные годы»), первое длительное наблюдение за своими героями (фильм «Необыкновенные встречи»).

Арша Ованесова являет собой крайне редкий феномен — она художник одной темы. Это редко в искусстве, а в документальном кино уникально. Она трудно шла к своим фильмам и никогда — путями не только общепринятыми, но и открытыми ею же самой. Ей это было неинтересно. Она ни у кого ничего не брала. Да и брать то, что ей было нужно, было не у кого. Она накапливала от малого: от «Пионерии» (журналы ее отличала та же яркость и необычность, которая была свойственна ее натуре) — к небольшим выпускам, от них — к «Повести о наших детях» и «Школьным годам», от этих фильмов — к фейерверку открытий в «Необыкновенных встречах», фильме, во многом опередившем свое время. Она была в беспрестанном поиске, подталкивала вперед не одно поколение кинодокументалистов, и мы, ее ученики, впитывали то, что ранее других открывала она.

Так случилось, что Арша Ованесова уходит от нас второй раз. Почти тринадцать лет тому назад тяжелая болезнь прервала ее поиски, ее работу, и уже несколько поколений кинодокументалистов не знает фильмов Ованесовой, не может проследить той яркой нити, которой «прошила» она сложный и неоднозначный узор нашей кинодокументалистики. Но в том, что они делают сегодня, несомненны овеществленные плоды ее поисков, ее открытий, ее яркой неповторимой личности.

Художественные идеи приходят в мир не простыми путями, и пути эти зачастую невозможно проследить прямолинейно. Но как важно отдавать себе отчет в том, что все, на что ты выходишь сегодня, уже было предрешено, предопределено, задумано задолго до тебя. И ты — лишь звено в цепи, выпасть из которой в «единственность» и «самозначительность» — все равно, что Антею оторваться от земли.

Джемма Фирсова



Валерий Федосов

В багажнике Валериных «Жигулей» вещи накрывались старым корабельным норвежским, по-моему, флагом. Там, где мы снимали когда-то, село на мель судно. Команда спаслась, позже пограничники подарили Валере этот флаг. Пограничники были угрюмыми, малосимпатичными людьми. И в программу их действий вовсе не входило одаривать заезжих кинематографистов. Просто у Валерия было удивительное свойство располагать к себе людей. Не кинематографически приторное, построенное на дружбе с «нужными», какое-то не умение, а именно свойство.

Люди видели в нем чистого человека и охотно откликались на его протянутую крепкую руку. А после приезжали в Ленинград обычно брошенные администрацией, нами всеми, даже не потому, что больше были не нужны, а скорее оттого, что, лишенные своего дела, своей географии, своих мест, становились зачастую неинтересны и утомительны. Да и обременительны со своим желанием купить или осмотреть. Возился с ними Валерий.

Он был счастливый человек, и фотографии его все больше улыбчивые, счастливые. Люди, мало его знавшие или невнимательно знавшие, так и запомнят больше его легкость, его веселое «йо-хай-ды», то, как он смеялся до слез, вытирая кулаком глаза.

Я же, покуда жив, буду помнить смрадный наш коридор у павильона и Валеру. Что уж он снимал — не помню. Помню его глаза — измученные, очень умные и

необыкновенно глубокие какие-то. Он отчаянно мучался, что-то болело у него внутри: он сочинял кадр.

Грехи у Валеры были какие-то детские, поступки мужские. На него можно было положиться в беде, и не мне одному — многим. Я ему так и говорил. «Валера, вот когда я помирать буду, тут я тебе полностью доверяю, а автомобильную канистру, будь-ка добр, верни к шестому числу. А не то не видать мне ее, как своих ушей». Именно так я сказал ему, попрощавшись, не подозревая, конечно, что последний раз увижу его в церкви, на отпевании.

Меня не оказалось рядом, когда он умирал. Он был верующий человек. Верил скромно и неназойливо. Радовался, когда кто-то верил рядом. Говорил: «Правильно». Верил до того, как партия и правительство вмешались в это дело, рекомендуя верить своим согражданам. А посему поэтому я говорил и говорю: «Валера был божий человек».

Он был замечательный оператор, использованный самую малость. Самый верхний слой его таланта был задет нашей режиссерской лопатой. Оператор для меня не картинка и не фотография. Оператор для меня — выбор мгновения, когда камера двинулась и как она двинулась. «Минута — и стихи свободно потекут». Пусть на меня не обижаются мои друзья, Валерины коллеги, подобного чуда — оператора Валерия Федосова — никто никогда заменить не сможет. Я осиротел. Ищи — не ищи, гляди — не гляди, не мелькнет его невысокая плотная фигурка. И мы не остановимся поболтать или поругаться. После — всегда было легче дышать, хотя я этого тогда не понимал...

Алексей Герман

Л. Корсунский

Сумасшедший корабль

Когда звякнула «вертушка» в кабинете Кагановича, Лазарь Моисеевич готов был к любым превратностям судьбы. Но только не к таким.

— Как идет работа, Лазарь? — миролюбиво поинтересовался Вождь, перебирая обрывки фотографий.

— Успешно, Иосиф Виссарионович. Демонтировали взрывное устройство на храме Василия Блаженного. А храм Христа Спасителя к концу пятилетки построим заново!

Сталин задохнулся. Слова не желали выскакивать из его перехваченного яростью горла.

— Кто? Кто приказал?

— Вы, Иосиф Виссарионович!

— Когда?

— Час назад, Иосиф Виссарионович!

Теперь Каганович не сомневался, что час назад ему привиделся дурной сон, но ведь и происходящее теперь мало похоже на реальность!

Бордуков и Шмаерук, проскользнув в приемную генсека, насторожили уши и стали свидетелями странной беседы.

— Кто приказал сохранить храм Василия Блаженного? — раздельно спросил Сталин.

— Вы, Иосиф Виссарионович,— боясь разрыдаться повторил Каганович.

— Ах ты, космополит безродный! — прорычал Сталин, чувствуя, что вот-вот лопнет от гнева, как воздушный шарик.— Жить без церквей не можешь? Тогда мы окрестим тебя! Завтра же!

— Я не против, Иосиф Виссарионович! — прорыдал Каганович.— Буду креститься!

На этом разговор двух политических деятелей был закончен.

— Крестить Кагановича? — в задумчивости спросил Бордуков.— Это не Сталин.

— Выходит, что этот Сталин — человек Лаврентия Палыча!

— И Лаврентий Палыч станет хозяином!

Оба поежились от такой перспективы.

— Этого допустить нельзя! — вырвалось у Бордукова.

Шмаерук выжидающе помолчал, подозревая, что откровенность коллеги — лишь ловушка. Но он, Шмаерук, не такой простак, чтобы доверчиво подставиться. На всякий случай Шмаерук протянул Бордукову руку, а тот на всякий случай крепко ее пожал. В деликатных ситуациях эти люди предпочитали язык полунамеков, взглядов, жестов — их к делу не подошьешь.

На цыпочках зашли генералы в приемную генсека, перешагнувши через тело Поскребышева.

— Что вам надо? — с кашлем выдохнул Сталин клубы дыма.— Нашли отравителей?

— Нашли,— вежливо ответил Шмаерук.— Мы вас с ними познакомим! Следуйте за нами,— почтительно попросил Шмаерук.

Во избежание неясности, Шмаерук вежливо пояснил:

— Иосиф Виссарионович, вы арестованы,— и достал пистолет, чтобы Вождь не думал, что ослышался.

— Космополиты! — выплюнул И. В. Сталин привычное ругательство.— Позовите Лаврентия Палыча!

— Он нас ждет.

Друг детей вцепился в спинку стула, как будто его собирались вытаскивать из кабинета насильно.

— Я должен позвонить Кагановичу.

— Не нужно. Он готовится к крещению.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 8.

Шмаерук осторожно подтолкнул Сталина дулом пистолета к выходу.

— Троцкисты поганые! — с ненавистью пробурчал Друг детей, следуя между двумя генералами к выходу.

Вся троица вновь перешагнула через тело Поскребышева, он при этом приоткрыл один глаз, но тут же закрыл его: скольких людей погубило то, что они видели, чего не следовало!

Генералы ввели главу государства в темноватый чулан.

— Откройте, пожалуйста, рот. Аааа,— по-врачебному попросил Шмаерук.

Когда Отец родной исполнил его просьбу, генерал забил в открытый рот тряпку. А другой генерал защелкнул на руках арестованного наручники.

Зажатый между двух генералов на заднем сиденье ЗИСа, Паша Рожков мог смотреть только вперед.

— Куда мы едем? — поинтересовался он.

— Домой. Вам надо выспаться, Иосиф Виссарионович,— откликнулся Бордуков.

— Завтра у вас будет очень трудный день.— Шмаерук взглянул на часы. Завтра давно началось.

— Я не хочу домой! — жалобным голосом проговорил Рожков. Предчувствие близкого конца ослабило его дух.

Машина между тем свернула на его родную улицу. Сейчас промелькнет его двор...

— Я хочу переночевать в другом месте.

— Иосиф Виссарионович! — с ласковой укоризной произнес Шмаерук.— Мы отвечаем за вашу безопасность.

— В этом доме совершенно безопасно!

— Завтра я подам рапорт Лаврентию Павловичу. Через две-три недели, может быть, будет разрешение на ночевку в этом доме. Тогда — пожалуйста.

— За одну ночь всех жильцов из дома не выселишь! — пояснил Бордуков.

Постовые милиционеры при приближении машины брали под козырек и каменели. К удивлению генералов, Иосиф Виссарионович приветливо им кивал. А при виде своего изображения — хмурился. Чего это вдруг?

Вот и в Кремль въехали, в сердце Москвы. Придется покидать насиженное место.

Кто б только знал, как не хотелось Сталину встречаться с другим Сталиным!

Мелкими, неуверенными шажками двинулся он в окружении генералов к своей опочивальне.

— Вам нехорошо, Иосиф Виссарионович? — встревожился Бордуков.

— Скоро на парад! — бодро добавил Шмаерук.

Рожков остановился.

— Дальше я не пойду.

— Вызвать носильщиков? — Шмаерук пытливо заглянул в глаза Сталина. В них было то, чего никогда прежде не видел генерал: смятение.

Упрямство, с которым Сталин не желал сделать дальше ни шагу, удручало генералов.

— Вы думаете, Сталин один?.. — через силу выдавил из себя Рожков.

— Мы так не думаем! — вырвалось у Бордукова. За свою поспешность он удостоился укоризненного взгляда другого генерала.

— Значит, вы все знаете? — Рожков был потрясен.— Почему же вы это не прекратили!

— Плохо вы о нас думаете,— многозначительно ответил Шмаерук.— Мы прекратили.

Рожков сцепил руки за спиной. Откуда у него эта привычка заключенного!

— Куда мне идти?

— С нами.

Со стороны могло показаться, что понурый человек в шинели генералиссимуса идет, куда пожелает. На самом же деле он каким-то образом угадывал, чего от него хотят сопровождающие.

Рожков задал вопрос, не надеясь на ответ.

— Берия об этом уже знает?

Шмаерук зловеще усмехнулся.

— Лаврентий Палыч узнал об этом раньше всех.

Черная мысль о том, что пора прекратить свое земное существование, овладела Рожковым. Но как уйти в лучший мир под бдительным присмотром этих двоих!

— У вас есть оружие? — обратился Рожков к Шмаеруку.

— Не тревожьтесь. Конечно.— И для успокоения Вождя генерал вынул из кобуры пистолет.

Дальнейшее было делом секунды. Рожков выхватил у него пистолет, сдвинул предохранитель и, приставив дуло к виску, нажал курок.

Прозвучал щелчок вместо выстрела.

Ошеломленные генералы увидели, что на лице Рожкова одновременно отразились радость и отчаяние.

— А если б он был заряжен!

— Кондрашка с вами хватит! Ох, Иосиф Виссарионович!

— Кто? — переспросил Рожков, не доверяя своим ушам.

— Иосиф Виссарионович.

— А тот, другой Сталин, кто такой?

— Троцкист какой-нибудь или космополит.— Бордуков, тяжело отдуваясь, приложил ладонь к сердцу.— Сейчас выскочит. Если о вашей шутке какая-нибудь собака доложит Лаврентию Палычу, он с нас три шкуры спустит!

— И голыми в Африку пустит! — нервно хохотнул Шмаерук.

— Товарищ Сталин постарается, чтобы Лаврентий об этом не узнал,— смилостивился Вождь.

Л. М. Каганович, определив из своего укрытия, что Вождь настроен вполне благодушно, шагнул ему навстречу.

— Товарищ Сталин,— начал он без всяких предисловий,— докладываю. Взрывное устройство смонтировано. Сразу после праздников можно будет бабахнуть.

Вождь и учитель всех атеистов побагровел от возмущения.

— Я же вам приказал выбросить эту мысль из головы!

— Иосиф Виссарионович, вы приказали готовиться к взрывным работам! — Каганович не понял, в какую игру с ним играют.

— Лазарь Моисеевич, вы что, издеваетесь надо мной?

Поняв, что негодование Вождя непритворно, Каганович лишился дара речи.

— Я... Я... Значит, мне можно не креститься?

— Кто вы такой?

— Каганович.

Рожков повернулся к генералам:

— Проверьте, пожалуйста, есть подозрение, что у нас два Кагановича.

— Я один! — в растерянности промямлил Каганович.

— Мы выясним, сколько тебя! — расхохотался Берия, возникший по своему обыкновению неизвестно откуда.

Каганович поспешил удалиться, чувствуя, что от пронизывающих насквозь взглядов спина его одеревенела, как доска.

А Лаврентий Палыч решил проводить Вождя до его покоев.

— Прекрасно выглядите,— поблескивая стеклышками пенсне, проговорил Берия. Как всегда, было гадательно: всерьез это или в шутку, издевательство или лесть.— Просто сами на себя не похожи.— Поселив в собеседнике тревогу, Лаврентий Павлович продолжил: — Есть идеи насчет прибалтийских женихов. Их можно сформировать из молдаван, чтоб не тащить тех на Украину. Невест можно взять магаданских, из ссыльных. Желательно, конечно, из уголовных.

— Лаврентий Палыч,— решительно проговорил Рожков,— этот проект отменяется. У него есть недостатки.

Берия с облегчением вздохнул.

— Мудрое решение, Иосиф Виссарионович! Пускай молдаване поживут пока в Молдавии. Хотя что-то с ними делать все равно придется. И украинцы у себя засиделись.

— А русские? — съязвил Рожков.

— И не говорите! — вздохнул Берия, не почувствовав иронии.— Голова пухнет от этих вопросов злободневных!

Другой Сталин лежал в чулане на куче тряпья в позе эмбриона и гукал, как младенец. Кляп во рту позволял ему издавать только эти звуки. Зато выражали они многое: и гнев, и отчаяние, и ненависть ко всему миру, и беспомощность грудного младенца. Слезы не желали скатываться по изрытому оспинами лицу Вождя.

Думал ли он когда-нибудь, что его мечтой будет возможность поплакать в свое удовольствие, без тряпки во рту. В полумраке чулана Сталин рассмотрел ржавый гвоздь, торчащий

из стены. Руки, скованные наручниками, мешали встать, но Вождь народов сполз на колени, а потом уж поднялся. Ему удалось зацепить гвоздем тряпку и выдернуть ее изо рта. Генсек уперся гвоздем в шею и резко дернулся, намереваясь покончить счеты с жизнью. Но только взвыл от боли и бессильной ярости. Сталин поцарапался, но вены или артерии ему, однако, повредить не удалось.

Рядом с гвоздем был прикреплен портрет Сталина, вырезанный из «Огонька». Вот на нем и сорвал свою злость заключенный. Зубами он сорвал свой портрет и, не зная другой возможности уничтожить, в бешенстве стал его жевать.

Признание потребовало от Рожкова напряжения всех душевных сил.

— Генералы! — торжественно произнес генералиссимус.— Генералы, ощутив торжественность момента, вытянулись, подобрав животы.— Тот человек — настоящий Сталин.

Удивление, ужас. И наконец, облегчение — вот что в секунду довелось испытать генералам.

— Обратно шутите, Иосиф Виссарионович!

— Я сказал правду.

— Не верю! — похолодев, выдохнул Бордуков.

— Двух Сталиных быть не может!

— Сталин один,— горько усмехнулся Рожков.— Увы, он — это не я.

Нависло тягостное молчание. Первым пришел в себя Шмаерук.

— Мы все сделали правильно,— конфиденциально пробубнил он на ухо Бордукову.— Этот Сталин — человек Лаврентия Палыча. Хороши бы мы были, если бы его арестовали.

— Но тот Сталин настоящий,— помялся Бордуков.

— Настоящий Сталин тот, кого им назначит Лаврентий Палыч.

Генеральскую беседу нарушил Рожков.

— Товарищи генералы, дайте мне, пожалуйста, один патрон.

— Иосиф Виссарионович, вы опять за старое!

— Меня зовут Павел Петрович!

— Забудьте об этом! — весело попросил Шмаерук.— Кем Лаврентий Палыч вас назвал — тот вы и есть!

— С Лаврентием Палычем мы только что познакомились.

На генералов было жалко смотреть. Полный Шмаерук с подергивающимися щеками, постанывающий от переживаний. И тощий Бордуков, зеленого цвета, одеревеневший, как протез. С трудом поднял он отяжелевшую руку и извлек из кобуры пистолет. Сунул дуло в рот.

Первым обрел дар речи Шмаерук.

— Вас внедрил не Лаврентий Палыч?

— Я сам внедрился,— с виноватым видом сообщил Рожков.

Бордуков с остекленевшим взором посасывал дуло пистолета.

— Генерал! — в глубокой задумчивости произнес Шмаерук.— Пускай все идет, как идет!

— Куда идет! — взъярился Бордуков.— Вождь народов с половой тряпкой во рту киснет в чулане!

— Там киснет какой-то сухорукий грузин. А перед вами Иосиф Виссарионович Сталин! — Шмаерук с восхищением оглядел Рожкова.— Вы женаты?

Рожков рассеянно кивнул.

— Плохо. О жене забудьте!

Конечно, в этот самый миг Рожков о ней вспомнил. Взгляд его затуманился. О, Тамара!

— Иосиф Виссарионович, вам скоро на парад! — заметил Шмаерук, взглянув на часы.

— Меня зовут Павел Петрович! — отчеканил Рожков.

Генералы переглянулись. О такой малости, как нежелание этого охломона стать вождем мирового пролетариата, они не подумали.

— Можете говорить о себе в прошедшем времени! — скорбно произнес Бордуков.

— Меня звали Павел Петрович! — с гордым упрямством повторил Рожков.

— А меня звали Шмаерук! — горько вздохнул генерал.

— Послушайте, бывший Павел Петрович! — с яростью выкрикнул Бордуков.— Неужели вы не видите, что будете лучшим Сталиным, чем сам Сталин!

Рожков непреклонно помотал головой.

— Он сидит и целыми днями рвет фотокарточки! После этого с лица земли исчезают целые народы!

— Нет,— вставил Рожков,— Иосиф Виссарионович не видит, что делается за его спиной!

— Он все видит! У него глаза на затылке!

— Если он останется Сталиным, весь народ провалится в тартарары!

— А как же встреча с Трумэном? — съехидничал Шмаерук.

— Неудобно получится,— вздохнул Рожков.— Может, Сталин к нему слетает?

— Он ему посылочку пошлет. С атомной бомбой! — последними словами Шмаерук подавился, как котлетой. В секунду он совершил тяжкое преступление: разгласил секретные сведения. Впрочем, генсек должен быть о них осведомлен. Возмездие не заставило себя ждать.

Поблескивая стеклышками пенсне, крадущейся походкой приближался Л. П. Берия.

— Добрый вечер, Иосиф Виссарионович! — Берия ощупывающим взглядом прошелся по лицу и фигуре Рожкова.— У меня к вам только один вопрос насчет демонстрации. Кто на трибуне будет стоять двенадцатым от вас, а кто тринадцатым?

Умоляющие глаза генералов обжигали Рожкова.

— Лаврентий Палыч,— помолчав, раздумчиво произнес Сталин.— Если не ошибаюсь, за последние три дня никаких изменений в правительстве не произошло. И до завтра не произойдет.

— До завтра? — озадаченный Берия отошел.

Праздника долго ждали. И он пришел топотом тысяч ног, всплесками смеха, истеричными автомобильными гудками, выкриками — то ли от радости, то ли от беды. Залилась гармошка, перекрывая всю эту праздничную кутерьму.

В колонне демонстрантов шли Тамара и Герард, у каждого из них в руках была деревянная палка — опора огромного портрета И. В. Сталина (П. П. Рожкова). Судя по вдохновенному Тамариному лицу, ей доставляло огромное удовольствие нести портрет своего любимого.

В другой колонне демонстрантов можно было углядеть Васю Небабу и Воскресенского. Они тоже несли высоко над головой портрет Вождя.

Отголоски этого праздника доносились и до сумрачного чулана, где сидел на куче тряпья человек, мало похожий на портреты, которые парили над людской вскипающей рекой.

Из уличного репродуктора донеслись обрывки праздничного приветствия народу И. В. Сталина.

Обитатель каморки перестал всхлипывать, прислушался.

— Это же Сталин! — вне себя от изумления проговорил он.— Но я этого никогда не говорил.

Лицо запертого исказилось мукой.

— Кто же я такой?

И. В. Сталин с доброй улыбкой приветствовал с трибуны Мавзолея людей, чье счастье состояло в том, чтобы увидеть его.

За спиной Сталина, в глубине трибуны, скрытые от людских глаз стояли два генерала: Бордуков и Шмаерук. Волна праздничного бурления сюда не доплескивалась, разбиваясь о первый ряд стоящих на трибуне.

— Что будем делать с объектом номер два? — не шевеля губами, одним животом спросил Бордуков.

— Ликвидировать! — решительно ответил Шмаерук, разумеется, тоже животом.

В полутьме кинозала Тамара во все глаза смотрела хронику.

Дикторский голос *(бодрый, жизнеутверждающий)*. Товарищ Сталин и другие члены Политбюро посетили подмосковный колхоз «Сталинская искра».

На экране среди раскормленных, самодовольных коров Тамара увидела родного ей человека. Вождь одобрительно улыбался отупевшим от непрерывной жратвы животным, а они отвечали ему скептическими усмешками. Доярки были вполне под стать своим подопечным. Их вид свидетельствовал о растущем благосостоянии советского народа.

Дикторский голос. Товарищ Сталин похвалил колхозников за высокие удои молока.

Жизнерадостная доярка поднесла Вождю кружку парного молока.

— Он не пьет молока! — огорчилась Тамара.

Сталин действительно глотнул молоко, как лекарство, и передал кружку членам Политбюро. Она пошла по кругу.

Дикторский голос (*сдерживая ликование*). Молоко — вкусное! — отметил товарищ Сталин! В тот же день Иосиф Виссарионович посетил свиноводческий комплекс...

Заплывшие жиром свиньи, готовые лопнуть, лениво наблюдали за посетителями.

Дикторский голос. А это колхозный бассейн с вышкой для прыжков в воду...

На этом месте пленка не выдержала и оборвалась. Зрители разочарованно выдохнули.

Стоит ли ждать, пока киномеханик вправит порванную пленку, раз у нас есть возможность посмотреть это событие вживе.

Для демонстрации радостной жизни сельских тружеников молодая, стройная колхозница в импортном купальном костюме ласточкой полетела с десятиметровой вышки в воду.

Свита И. В. Сталина восхищенно зааплодировала, с легкой тревогой заглядывая в пасмурное лицо Вождя.

— Я хочу посетить другой колхоз! — обернулся он к помощникам.

— Какой?

— В котором нет бассейна.

Эта просьба вызвала замешательство.

— Такой колхоз трудно отыскать!

А в кинотеатре наконец продолжили прерванный сеанс.

Дикторский голос (*захлебываясь от счастья*). Товарищ Сталин пожелал труженикам полей новых успехов! «Искра Сталина» разгорится в пламя!

В машине, на обратном пути из колхоза, Вождь был, как всегда, зажат между двумя генералами.

— Я хочу видеть этого человека! — несколько торжественно произнес И. В. Сталин.

— Какого человека?

— Который похож на меня.

Генералы засмеялись.

— Он уже не похож на вас!

— Все равно я желаю его видеть! — отрубил Сталин.

Вождь сидел в своем кабинете, когда два генерала ввели к нему пожилого, сутулого мужчину, обритого наголо, без усов.

— Здравствуйте,— с грузинским акцентом произнес мужчина.

— Как вас зовут? — оторвался от бумаг Сталин.

— Иосиф Виссарионович. А вас?

— Тоже Иосиф Виссарионович.

— Два Иосифа Виссарионовича — это слишком много?— со страхом, но все-таки не теряя надежды, спросил гость.

Хозяин кивнул.

— Народ любит Сталина! — осмелев от безнадежности, выкрикнул человек с обритым черепом.

— Спасибо,— согласился Вождь.— Я знаю.

— Но вы не Сталин! — побагровел от возмущения бывший Иосиф Виссарионович.— Вы космополит безродный! Попались бы вы мне еще неделю назад! Знаете, что я с вами сделал бы?

— Теперь вы можете это сделать только с тараканом в вашем чулане.— Рожков испытывал сочувствие к поверженному тирану.

— Вы все еще станете тараканами! — диктатор в исподней рубахе пытался нагнать на присутствующих страх, но при этом у него подергивалось веко, и казалось, что он подмигивает своим врагам.— Народ не может без Сталина!

— Я буду лучшим Сталиным, чем вы,— просто сказал Рожков.

Генералы, решив, что аудиенция окончена, взяли бывшего Сталина с двух сторон за руки.

— Я хочу, чтоб этому человеку сохранили жизнь! — твердо сказал Рожков.

Генералы озадаченно переглянулись: не слишком ли многого хочет Вождь народов!

Америка готовилась к дружественному визиту товарища Сталина. На Белом доме висел красный, а может, синий транспарант с аршинными буквами: «Dobro pozjalovat, tov. Stalin!»

Поджигатели войны кончали самоубийством.

Американские колхозники, которых там пока еще называли фермерами, дружной демонстрацией приветствовали советских фермеров, которых пока еще называли колхозниками. Одни несли огромный портрет Сталина, другие — транспарант с надписью: «Zjeleznomu zanavesu — net!»

Желание Вождя было выполнено: человеку, похожему на главу государства, сохранили жизнь.

Обритый наголо, без усов, одетый в синий больничный халат, он стоял перед врачом, который рассматривал его бесцеремонно, вскрывая взглядом, как скальпелем. Похожий на Сталина издал злобное урчание, словно намереваясь перегрызть наглецу горло. При первых угрожающих звуках два санитара за его спиной напряглись, предвкушая приятную физическую работу.

— Как ваша фамилия? — без всякого выражения спросил бородатый врач с нерусским лицом.

— Сталин.

— Давно? — с едва заметной иронией спросил врач.

— Сорок лет.

— А раньше кем вы были?

— Джугашвили.

— Имя, отчество?

— Иосиф Виссарионович.

Всю эту белиберду ему приходилось записывать. Он не скрывал скуки — словно такие ответы слышал каждый день.

— Сегодня по радио выступал товарищ Сталин, это были вы?

Сталин промолчал, пытаясь сообразить, кто из них двоих сумасшедший.

К сожалению, в отношении безумия самого Сталина у психиатров были сомнения. Старшая медсестра выразила их в горячем шепоте на ухо врачу:

— По-моему, симулирует.

— Как вы добились такой внешности? — спросил врач.

— С помощью родителей.

Чтобы сбить подозрительного больного с толку, психиатр выстрелил неожиданным вопросом:

— Вы уверены, что не выступали вчера по радио?

Пациент всхлипнул и в отчаянии бросился на врача, стал его душить. Санитары с удовольствием заломили безумцу руки за спину.

— Больно! — вскрикнул Сталин.

— Это вам кажется!

— Симулянт?

— Нормальный больной. В какую палату его поместим?

— В Сталинскую.

— У вас есть Сталинская палата? — поразился больной.

— Ну да, там уже четыре Сталина сидят, пятым будете,— пояснила медсестра.

— Я не хочу! — отрезал больной. Но тут же спохватился: — Пожалуйста! Вторая палата хорошая, солнечная. Троцкий у окна...

— Троцкий? — ненависть стала душить бритоголового.

— Что вы! Лев Давыдович очень милый человек, цветочки разводит. Вы с ним подружитесь.

— Никогда! — выкрикнул человек, называющий себя Сталиным.— Он продажная девка империализма!

— С кем вы хотели бы жить в одной палате, Иосиф Виссарионович? — мягко спросил врач.

— С нормальным человеком!

— У нас тут все нормальные,— с укором произнесла сестра.— Ну ладно, поместим вас в лучшую палату. Победительница в соцсоревновании.

— С кем?

— С Владимиром Ильичем.

Рябой больной в отчаянии замотал головой:

— Только не с ним! Я вас очень прошу! Можно в отдельную?

— У нас не хватает палат. Даже Ленин, и то живет не один.
— А с кем?
— С Марксом, Энгельсом и Берией. А староста у них Калинин.
— У вас только политические деятели?
— Конечно. Такая больница.

Черная меланхолия разливалась по телу больного, оставляя ему одно желание: забиться под одеяло с головой и провести так остаток жизни, чтобы никогда никого не видеть.

— Мне нужна трубка. И «Герцеговина Флор».
— В ларьке только «Беломорканал».
— А может, вас к Ивану Васильевичу подселить? — оживилась медсестра.

Все Иваны Васильевичи, чье земное существование бритоголовый прекратил одним росчерком пера, разом явились к нему воспоминанием.

— Который Иван Васильевич?
— Наш старожил. Правда, беспартийный он. Иван Грозный.
— К Ивану Грозному пойду! — воспрянул духом так называемый Сталин.
— И не пожалеете! — улыбнулась ему медсестра.— Добрейшей души человек!

В сопровождении двух слегка разочарованных санитаров медсестра с больным отправилась в палату.

— Иосиф Виссарионович,— предостерег нерусский врач.— На мужчину в углу обратите внимание. За ним глаз да глаз нужен. Малюта Скуратов это.

Вождь готовился ко сну. Он был уже в пижаме, когда раздался робкий стук в дверь.

Как всегда бесшумно, возник Поскребышев. Секрет бесшумности состоял в том, что на его сапоги были надеты мягкие тапки.

— Был Лаврентий Палыч.— Секретарь протянул Другу детей толстую пачку фотографий. Это были женщины — на любой вкус.
— Спасибо, не надо.
— Лаврентий Палыч обидится. Он от всего сердца.

Вождь непреклонно мотнул головой.

Оставшись в одиночестве, он набрал телефонный номер.

Телефон зазвонил в квартире Тамары.

Она вскочила, бросилась в коридор.

— Алло?

Помолчав, Вождь сказал без всякого акцента.

— Тамара, это я. Я соскучился.

В специальной комнате человек с наушниками записывал эту беседу на магнитофон.

— Давай сейчас встретимся,— сказал Вождь.— Приходи на наше место.

И. В. Сталин постарался незамеченным выскользнуть из Кремля. На некотором расстоянии от него шла охрана. Дойдя до ГУМа, Сталин побежал, стремясь оторваться от сопровождающих. Толпа охранников устремилась за ним, топоча сапогами, как табун лошадей.

Вождь бросился от них что было сил. Он бежал не только от людей в кованых сапогах, он пытался улизнуть от своей ослепительной судьбы.

Быстроногие охранники догнали его. Изможденный погоней, Вождь остановился. Явиться на свидание с такой свитой? Он поплелся назад, в Кремль.

Черной пулей просвистел по ночной Москве от Кремля до Лубянки ЗИС Вождя народов.

Нечасто гэнсек баловал своими визитами это учреждение — тем больше скрытой гордости и душевного трепета вызвало его появление там. Полковники и генералы спешили навстречу Сталину, загодя узнавая о его приближении только им известным способом.

Определив, какой генерал самый главный, Рожков сунул ему список заговорщиков.

— Всех освободить!

Генерал вздрогнул, как от оплеухи.

— Всех? Освободить?

— Немедленно!

— Англо-японских шпионов?

— И сингапурских! И шведо-израильских!

Надо признать, что Вождь порой бывал жесток. Во всяком случае, на чекиста было тяжело смотреть.

— В голове не умещается!

— Потому что маленькая! — отрубил Верховный главнокомандующий.

Совершенно раздавленный свалившимся на него несчастьем, генерал пробормотал:

— Боже мой! Дожили! Пишу: «Освободить по приказу И. В. Сталина».

Прыгающая ручка изобразила эту резолюцию.

Вождь взял бумагу и с маху поставил свою подпись.

Эта пляшущая закорючка поразила генерала больше всего. Как паука невиданного, разглядывал он ее, даже потрогал пальцем осторожно.

— Это не ваша подпись, Иосиф Виссарионович! — немигающий испытующий взгляд на Вождя.

— Эта подпись моя. Старую прошу считать не моей!

— Как не вашей! — заморгал потрясенный чекист, всего ожидавший, но только не такого подвоха.— Сколько резолюций наложено. И каких!

— Ничего не знаю! Вот моя подпись. Старая недействительна.

— Иосиф Виссарионович, верните старую подпись! Я же не могу за все один отвечать...

— С вами разберемся позже! — отрезал Вождь.— Сначала людей освободите!

Порученец с новой подписью Сталина — за дверь.

— Дайте мне список всех арестованных!

— Может быть, пригласить Лаврентия Павловича? — помялся генерал, предчувствуя недоброе.

— С огнем играете, генерал! — хищно прищурился Генеральный секретарь.

— Без Лаврентия Павловича...

— Полковник, вы меня знаете!

Услышав свое новое звание, бывший генерал оцепенел. Он бы и рад был двинуться, да где силы взять!

— Сколько мне ждать, подполковник!

Если б в этот миг весь город провалился в черную дыру, это не произвело бы на подполковника столь сильного впечатления.

Нечеловеческим усилием воли он заставил себя достать из ящика письменного стола пачку листов.

— Вот ваша подпись, Иосиф Виссарионович,— дрожащей рукой подполковник ткнул в бумагу.

— Это не моя подпись, майор!

Бывший подполковник жалобно застонал и покачнулся. Ноги не хотели держать его грузное тело.

И. В. Сталин наложил резолюцию, разрывающую сердце майора: «Всех освободить немедленно. И. В. Сталин».

Человек, некогда бывший генералом, этого не вынес. Вместо того чтобы спокойно испустить дух, он, напротив, в исступлении завопил во все горло:

— Всех освободить нельзя! Это преступление перед народом! Полстраны шпионов и вредителей! Если их выпустить, они завербуют вторую половину! — Чекист выхватил пистолет и прицелился в Вождя народов.

Ни один мускул не дрогнул на застывшем, портретном лице Генерального секретаря.

Шарахнул выстрел. Еще выстрел. Рука новоиспеченного майора прыгала, и попасть сейчас он мог бы только в самого себя. Что он и пытался сделать. Но вместо выстрела прозвучал щелчок. Все свои патроны чекист расстрелял в Сталина. Он отбросил пистолет в сторону и зарыдал. Помрачение сознания кончилось.

— Я должен себя арестовать за покушение на жизнь Генерального секретаря! — всхлипывая, срывающимся голосом проговорил майор. Он сделал четкий поворот, щелкнув каблуками.

В неосвещенной машине только стеклышки пенсне поблескивали. Увидел бы водитель в зеркальце, не дай бог, тревогу на помятом, как подушечка, лице Лаврентия Павловича, несладко ему пришлось бы.

С дачи до Лубянки дорога неблизкая, но и скорость черный ЗИС выжал такую, что вот-вот взлетит самолетом.

Спецпсихбольница № 100 погрузилась в беспокойный сон, прерываемый время от времени нечеловеческими криками, утробным смехом или волчьим воем.

От обыкновенных больниц она отличалась решетками на окнах и отсутствием портретов И. В. Сталина, а от прочих психбольниц только тем, что здесь находились на излечении больные с политическим бредом.

Больной, считающий себя Сталиным, постанывал во сне и всеми силами стремился пробудиться, чтобы оборвать кошмары, которые душили его. Когда это ему удавалось, он вскакивал на постели, дико озираясь в ожидании покушения. Но Малюта Скуратов сладко посапывал, выдувая во сне слюнявый пузырь, а Иван Грозный и другие политические деятели были тихи, как убиенные.

Успокоенный И. В. Сталин возвращался к своим кошмарам.

В палату бесшумной тенью проскользнул полный человек в пенсне. Тот, кто видел его впервые, леденел от сходства больного с Л. П. Берией. В руке он держал ночной горшок. Приблизившись к постели Вождя народов, он приподнял на нем одеяло и опорожнил ночной сосуд. После этого он заботливо укрыл спящего и, повеселевший, удалился.

В дверях палаты он столкнулся с больным, до удивления похожим на Л. Д. Троцкого, тот шел в обнимку с подушкой. Государственные деятели поприветствовали друг друга крепким рукопожатием и разошлись.

Троцкий со своей подушкой приблизился к Сталину, с состраданием посмотрел на спящего. Потом накрыл его подушкой и сел сверху.

Вождь народов жалобно загукал, разбудив Ивана Васильевича.

— Тихо, черти, чего разорались! — грозно гаркнул тот, перевернулся на другой бок и укрылся одеялом с головой.

Малюта Скуратов бросился к душителю, сидевшему на подушке.

— А ну, подвинься, я тоже хочу посидеть!

Из-за их толкотни Сталину удалось скинуть со своей головы всю компанию.

Едва живая жертва шумно ловила ртом воздух.

— За что?

— А ты меня за что в Мексике ледорубом убил? — с ненавистью прошипел Троцкий.

— Я не убивал!

— Другим можешь мозги вкручивать! А уж я-то все знаю.

— Может, ты и меня не убивал? — вскочил с другой койки неизвестный политический деятель.

— Нет! — в ужасе завопил Сталин.

— А меня?

Каждый наступал на Вождя, прижимая к животу свою подушку.

— Борьба с классовыми врагами! — бабьим голосом выкрикнул генсек.— Железный кулак революции!

— Мягкая подушка контрреволюции! — пошутил Малюта Скуратов.

Спасаясь от надвигавшихся подушек, Сталин вдавился в стену.

— Что здесь происходит? — взвизгнул он.

— Обострение классовой борьбы!

— Я больше не буду! — взмолился Вождь.— Я больше не буду Сталиным.

— Ты больше не будешь никем, Коба! — зловеще усмехнулся Троцкий.

Из груди человека, распластавшегося на стене в позе распятого Христа, вырвалось рыдание, похожее на собачий лай:

— Нет! Я согласен быть кем угодно! Троцкистом! Космополитом! Проституткой! Только не Сталиным!

Подушки подплыли вплотную к генералиссимусу. Он глубоко вдохнул, словно надеясь в последний миг жизни надышаться.

— Я буду хорошим! Я всех из лагерей выпущу! А сам сяду! Только дышать дайте!

— Дышать в наше время — это архиважное дело! — грассируя, бодро проговорил

маленький лысый человечек, заложив большие пальцы рук в кармашки пижамной куртки.— Прощай, дорогой товарищ!

В последнее мгновенье перед смертью бывший семинарист обратил взор к грязному потолку и, сложив руки лодочкой, взмолился:

— Господи Иисусе! Не дай подохнуть, как собаке, рабу божьему Иосифу!

Возможно, Бог услышал его, ибо в этот момент в дверях палаты возникли два санитара.

— Все по палатам!

Политические деятели испуганно кинулись врассыпную, попрыгали по своим койкам и юркнули под одеяла.

Изнемогая от благодарности, Сталин бросился к могучему санитару, закрывавшему своим телом весь дверной проем.

— Вы спасли меня! Просите, чего хотите!

Санитар приблизился к генералиссимусу, крепко сжимая в руке палку.

— Ты зачем раскулачил моего отца?

— Послушайте! — оторопел лучший друг колхозников.— Мы же в дурдоме! Я больной человек! Мне только кажется, что я Сталин.

— А кто же ты на самом деле?

— А кто такой здешний Иван Грозный?

— Иван Грозный,— убежденно ответил санитар.

Сталин пятился от санитара, с угрюмым видом надвигавшегося на него, как танк. Еще мгновенье — и он расплющил бы генсека о стену, но Сталин вскочил на подоконник, в ужасе стал выламывать решетку.

В эту минуту прощания с жизнью появился бородатый врач. Ни слова не говоря, он стремительно подошел к окну, подставил Сталину руки. И тот, забыв обо всех своих подозрениях, плюхнулся в его сильные руки, как ребенок в объятья отца.

И зарыдал. Горько и безутешно. Врач нерусской национальности прижал к груди на удивленье маленькое и легкое трясущееся тело Вождя народов и погладил его по голове.

Лаврентий Павлович вышел из лифта на седьмом этаже главного корпуса. В коридоре не было ни души. Но пустынное пространство всегда внушало маршалу опасения. Прижимаясь к стене, словно ожидая выстрела, скользнул он к своему кабинету.

Майор в пиджаке и офицерских галифе с грохотом вскочил при его появлении — чем заслужил нетерпеливую гримасу на лице Берии.

— Что у вас происходит? — бросил Лаврентий Павлович, приближаясь к окну.

Темную площадь пересекали люди с узелками, мешками и чемоданами и разбредались в разные стороны.

— Товарищ Сталин приказал освободить всех заключенных!

— Старый маразматик! — от ненависти Берия икнул.

— Наших работников он посадил в камеры.

— Какие у него силы? — быстро спросил Берия, невольно переводя взгляд на портрет Вождя на стене.

— Силы? По-моему, у него вообще нет сил!

— По-моему! — издевательски пропел Лаврентий Павлович.— Такую акцию проводят под прикрытием трех танковых дивизий.

Майор тоже взглянул в окно.

— Не видно!

— На машине обследуйте окрестности! И снимите эту мерзость! — Лаврентий Павлович больно ткнул майора пальцем в пиджак.

И. В. Сталин отдавал короткие, точные приказы, когда в кабинет вошел Берия в сопровождении бывшего генерала.

— Где список заключенных магаданских лагерей? Где пермские лагеря?

Чекисты при появлении Берии вытянулись и на вопросы генсека не реагировали.

— Товарищ Сталин изменил свою подпись! — сообщил бывший генерал.

— Жаль, что товарищ Сталин изменил свою внешность! — «гипнотизируя» Рожкова, усмехнулся Л. П. Берия.

Бывший генерал уставился на Рожкова.

— Не тот Иосиф Виссарионович! Что делает с человеком болезнь!

— Я здоров,— с досадой заметил Рожков.

Берия снова двусмысленно усмехнулся:

— Помните, какой диагноз поставил вам академик Бехтерев? Если человек сумасшедший, то это надолго!

— Я не сумасшедший! — отрезал Рожков.

— Вот именно! — с улыбочкой подтвердил Лаврентий Палыч.— Не тот Сталин!

— Гражданин Берия, вы арестованы!

— Сомневаюсь!

Вошел адъютант, которому было поручено обследовать на машине окрестности.

— Ни одного танка! — конфиденциально доложил он Берии.

Первый чекист страны залился беззвучным смехом.

— Параноик! Генерал,— обратился Берия к майору,— арестуйте гражданина Джугашвили!

Генерал, воспрянув духом, подскочил с пистолетом к Рожкову.

— Руки вверх!

— Всех сбежавших арестованных вновь арестовать сегодня же ночью! — услышал Рожков в дверях голос Берии.— Побег лишний раз доказывает их вину!

Берия с сопровождающими прошелся по камерам, выпуская на свободу чекистов. Были среди освобожденных и два генерала: Бордуков и Шмаерук. С ними у Лаврентия Палыча состоялся особый разговор.

С лаской, не предвещавшей ничего доброго, он спросил:

— Вы мне какого Сталина подсунули?

— Мы...— начал Шмаерук.

— Молчать! — заткнул ему рот Берия и сделал с обоими самое страшное, что можно сделать с генералами: сорвал погоны.

— Мы не виноваты, что он сошел с ума!

— Он всегда был сумасшедшим! — парировал Берия.

— Мы не виноваты, что он стал нормальным!

— Виноваты! — успокоил чекистов Берия.— За что вам деньги платят? За то, чтоб у народа был вождь, который ему нужен! Нормальный сумасшедший! Чуть что не так — заменить надо было! — Хозяин кабинета подошел к окну. Посветлело. Москва просыпалась, не зная, какую бурную ночь она провела.— Какие будут предложения? — сухо, по-деловому спросил он Шмаерука.

— Без Сталина мы остаться не можем!

— Но и с этим Сталиным мы остаться не можем! — уточнил Бордуков.

— Какие Сталины у вас в запасе? — осведомился Лаврентий Павлович.

Шмаерук виновато вздохнул:

— Со Сталиными у нас сейчас плохо!

— А когда у вас с ними было хорошо? — недовольно поморщился Берия.— Чтоб через час у меня в кабинете был приличный Сталин.

— Есть! — в один голос выдохнули генералы и передернули плечами, лишенными погон, как кокетливые девицы.

Берия ухмыльнулся: генералу выйти без погон все равно, что женщине в нижнем белье.

Лаврентий Палыч наказал их за дело, он же и наградил. Каждый из генералов получил обратно пару погон.

— Это погоны товарища генерала! — заметил Бордуков и протянул их старшему по званию Шмаеруку, но маршал снова обнажил в улыбке зубы:

— Будут твои!

Старшая медсестра в сопровождении Бордукова и Шмаерука вошла в больничную мастерскую. Пациенты клеили коробочки. Особенно усердно этим занимался больной, похожий на Отца народов.

— Товарищ Сталин прекрасно работает! — похвалила его медсестра.— И регулярно получает за это премию: лишний стакан компота! Просто талант у человека! А товарищу Троцкому лишь бы языком трепать! Иосиф Виссарионович,— медсестра дотронулась до плеча Сталина,— к вам пришли.

— Я не Иосиф Виссарионович! Я не Сталин! — визгливо выкрикнул больной, разволновавшись.

— Кто же вы?

— Сосо.

— Товарищ Сосо, пойдемте со мной.

Разговор продолжился в кабинете врача весьма неожиданным образом. Генералы вытянулись, как на параде, и гаркнули:

— Здравия желаем, товарищ генералиссимус!

— Вы ошиблись,— угрюмо буркнул больной.— Я не Сталин.

— Теперь вы снова Сталин! — бодро сообщил Бордуков.

— Это новые больные? — спросил бывший Сталин у бородатого врача.

Тот даже испугался.

— Что вы, они очень здоровые!

— Товарищ Сталин, нас ждет Лаврентий Палыч!

— Я не Сталин,— упрямо повторил больной,— меня зовут Сосо. Мне нравится клеить коробочки.

— Вы будете клеить коробочки в Кремле!

Встревоженные генералы сурово посмотрели на врача.

— У нас больница! — развел руками бородатый.

— Вы слишком хорошо лечите! — с угрозой проговорил Шмаерук.

Ровно через час два генерала и бывший Сталин предстали перед Берией. Тот не смог скрыть своего разочарования.

— Но ведь он совсем не похож на Сталина!

— Будет похож!

— Что ты умеешь делать? — спросил Берия у бритоголового.

— Клеить коробочки.

— Это, конечно, неплохо, что он идиот,— одобрительно буркнул Лаврентий Павлович.— Но неужели в больнице ничего получше не нашлось?

— Троцкий там хороший есть,— начал Шмаерук, но Берия его оборвал.

— Это уже пройденный этап.

— Берия есть очень удачный...— Бордуков осекся.

— Это какой? — нахмурился Лаврентий Павлович.— Который здесь сидел до меня?

— Ну что вы! — замахали руками генералы,— того давно нет. Это предыдущий!

— Чтоб и его больше не было! Проверю.

— Я хочу домой, в больницу! — жалобным голосом сказал бритоголовый.

— Иосиф Виссарионович, у нас есть методы убедить вас в том, что вы Сталин... Держу пари, вы признаетесь, что вы Надежда Константиновна Крупская или лорд Чемберлен...

Генералы забулькали от сдерживаемого смеха. Но когда недавний пациент психбольницы заговорил, они подавились своим смехом.

Тоном Вождя народов он обратился к Берии:

— Лаврентий Палыч, я очень рад, что у вас работают такие люди. И все-таки этих двух генералов я попрошу разжаловать в майоры!

При первых звуках знакомого голоса, вгонявшего их некогда в трепет, Берия и генералы вскочили и вытянулись.

— Слушаюсь, Иосиф Виссарионович!

Берия с готовностью пожертвовал своими сподвижниками. Их погоны шлепнулись в корзину для мусора.

В сопровождении майоров Бордукова и Шмаерука Рожкова доставили в спецпсихбольницу № 100. Павел Петрович ожидал худшего, поэтому собственная судьба перестала его беспокоить, тревожила Рожкова судьба страны.

Когда они вошли в кабинет знакомого нам бородатого психиатра, тот приветствовал Сталина с радушием хозяина.

— Кого я вижу! Опять к нам, Иосиф Виссарионович?

— Я не Сталин! — хмуро проговорил Рожков.

— Простите, товарищ Сосо,— спохватился врач.

— Я Рожков.

Психиатр с удивлением уставился на бывших генералов.

— Это другой,— пояснил Бордуков.— Того мы использовали по назначению.

Врач, понимавший, что не следует задавать лишних вопросов, спросил все-таки:

— Кто такой Рожков? Я не знаю такого политического деятеля. Эта психбольница только для тех, у кого политический бред!

— Понятно, Иосиф Виссарионович? — с нажимом спросил Шмаерук.

— Меня зовут Павел Петрович! — упрямо повторил Рожков.

— Что за фокусы! — весело удивился бородатый.— Никто не хочет быть Сталиным. Если вы Рожков — то совершенно здоровы. И вам здесь не место.

— И вами займется наш департамент! — вставил Бордуков.

— А у нас за лишние коробочки компот не дают!

Неожиданно обнаружилось, что и у чекистов в груди бьются добрые сердца.

— Что с тобой? — буркнул Шмаерук.— Ну не хочешь быть Сталиным, будь Молотовым.

Рожков упрямо помотал головой.

— У нас ни одного Буденного! — подсказал врач.

Общее сочувствие растрогало Рожкова. Он решился.

— Где наша не пропадала!

В палате, куда старшая медсестра ввела Рожкова, сменившего мундир генералиссимуса на больничный халат, произошло знакомство жильцов палаты.

— Иван Васильевич Грозный.

— Малюта Скуратов.

— Наполеон. Я староста.

И Рожков представился:

— Петр Первый.

Простота нового царя приятно удивила государственных деятелей.

По американскому телевидению озабоченный комментатор вещал на своем непонятном языке:

— Снова задули холодные ветры с другого берега Атлантического океана. Некоторые комментаторы связывают это с резким ухудшением самочувствия Иосифа Сталина. Во всяком случае, выглядит он куда хуже прежнего...

Чтоб взглянуть на любимого мужа, Тамара, как всегда, пришла в «Новости дня».

Показывали сюжет о том, как И. В. Сталин приветствует пионерский слет. Его принимали в почетные пионеры. Девочка дрожащими руками повязывала Вождю галстук, и ничего у нее от волнения не получалось. Но это вызвало у всех только умиление. Потом И. В. Сталин взял девочку на руки и поцеловал...

— Паша, это не ты! — пробормотала потрясенная Тамара.— Это не Паша... Это какой-то другой Сталин...

Соседи дико посмотрели на безумную женщину и отпрянули от нее.

— Паша, где ты?

Тамара вскочила и бросилась к выходу.

Иосиф Виссарионович Сталин, принявший свой прежний вид, известный всему цивилизованному человечеству по кадрам кинохроники и портретам художников-соцреалистов, нервно ходил из угла в угол своего рабочего кабинета. Лаврентий Павлович Берия с почтением внимал ему.

— Мы не должны идти на поводу у этого сумасшедшего авантюриста! — попыхивая трубкой, говорил Генеральный секретарь.

— Сталин объявил Западу о сокращении наших вооруженных сил на один миллион человек...

— Это не Сталин объявил, а безродный космополит!
— Его фамилия Рожков,— уточнил Берия ради справедливости.
— Значит, по матери космополит! — не сдавался Вождь.— Как фамилия его матери?
— У нее двойная фамилия...— припомнил Берия.
— Я же говорил!
— Иванова-Петрова. Для всего мира Сталин, а не Рожков обещал приехать в Америку...
— Ноги моей там не будет!
— А нога Трумэна здесь?
— Зачем вам так нужен этот американка, товарищ Берия? — прищуренный взгляд Вождя пронзил Лаврентия Павловича, как шампур.

Чтобы доставить хозяину удовольствие, чекист изобразил испуг.
— А эта самая Иванова-Петрова жива?
— Нет, к счастью.
— Очень, очень жалко,— нахмурился Сталин,— что она ушла от наказания. Родила такого сына и спокойно умерла в своей постели!

Лаврентий Павлович виновато вздохнул.
— Опять недоработка!

Вечером недалеко от спецпсихбольницы № 100 оказался человек, наделенный воображением. Освещенное пятиэтажное здание больницы, плывущее среди низкорослых домиков, показалось ему похожим на корабль. Он присмотрелся — в окнах, поделенных решетками на квадратики, можно было угадать лица, знакомые по старым газетам. Местным жителям они внушали ужас. Даже при виде человека, который, не таясь, глядел в окна, их бил озноб.

Человеком этим была Тамара. Что за инстинкт пригнал ее сюда, открыв государственную тайну: за каким глухим забором томится ее любимый муж!

Бородатый психиатр, запершись в своем тесном кабинете, приник ухом к большому черному ящику трофейного «Телефункена». Но внимал он не какому-нибудь вражескому голосу, а своему, родному. Однако то, что тот вещал, держалось от больных в глубокой тайне. Именно поэтому они толпились под дверью, напрягая слух. Железный голос Левитана вогнал в дрожь таже Троцкого и Берию, что ж говорить о мягкосердечном Иване Васильевиче.
— ...Состояние здоровья товарища Сталина ухудшилось. Наблюдается падение сердечной деятельности. Дыхание Чейн-Стокса...

Кто-то увидел в окно, как подкатил к больнице черный ЗИС .

По коридору прошелестел придушенный крик: «Атас». Едва больные успели разлететься по палатам, как в отделении возник самый настоящий Л. П. Берия в сопровождении двух телохранителей.

Дверь в ординаторскую распахнулась, как от удара ногой, врач вздрогнул всем телом и выкрикнул в лицо Л. П. Берии с негодованием:
— Сегодня вы останетесь без компота!

Когда до врача дошло, кого он видит перед собой, он почувствовал себя так же скверно, как любимый Вождь. Но чекист не придал никакого значения хамству задыхающегося человечка.
— Доставить сюда больного Рожкова! Срочно!

— Ваше величество, скорей! Требуют!— прохрипел бородатый, врываясь в палату.

В ординаторской Л. П. Берия и Петр Первый остались наедине.
— Иосиф Виссарионович...— начал Берия.
— Петр Первый! — оборвал его Рожков.

Берия рыкнул по-звериному, но из опасения слишком напугать собеседника проговорил дальнейшее очень вежливо.
— Петр Первый, партия оказывает вам доверие. Вы готовы выполнить задание партии?

— Это задание может выполнить только сумасшедший?

Лаврентий Павлович сорвался на крик:

— Кто у вас тут секретарь парторганизации?

— Какой партии? У нас их несколько.

— Все! Трали-вали закончили. Будешь Сталиным! — Предчувствуя отказ, Берия поспешно добавил: — Или лагерной пылью!

— Сталин еще выздоровеет!

Берия перешел на шепот:

— Между нами: он уже дуба дал! Не хотим народ волновать!

— Сталин умер? — только и мог выговорить потрясенный Рожков.

— Ты назначаешься Сталиным!

Павел Петрович крутанул ручку приемника. И по больнице прогрохотало:

— От Советского Информбюро...

— Скорей! — Лаврентий Павлович с нетерпением выключил приемник.— Скоро объявят, что Сталину стало лучше. Живо!

— Я не буду Сталиным! — прозвучало это столь непреклонно, что Берия не стал тратить время на уговоры, а шагнул в коридор и сделал своим телохранителям знак, чтоб они занялись Рожковым. Сам Лаврентий Павлович, не желая присутствовать при экзекуции, остался в коридоре. Осмотрелся. По отделению шел санитар с палкой и протяжно выкрикивал:

— Все по палатам!

Телохранители Берии, предвкушая любимую работу, надвигались на Рожкова с разных сторон.

— Ты кто такой?

— Рожков!

— Мы тебя сделаем Сталиным!

— Если вы меня сделаете Сталиным, знаете, кем я вас потом сделаю?

Эта мысль озадачила чекистов.

Санитар ошалел от такой наглости: в двух шагах от него, как ни в чем не бывало, стоял Берия.

— Тебе что, особое приглашение надо?— санитар до хруста в руке сжал палку.— В палату!

— Я Берия!

— Вижу, что Берия! Ты что, красивее всех!

Никогда еще на Лаврентия Павловича не замахивались палкой. Не знал он, что от страха пенсне может выпасть. И звякнуть об пол осколками.

— Я настоящий Берия! Помогите!

Для начала санитар почти ласково приложил его по мягкому месту.

— Давай по-хорошему договоримся! — предложил Рожкову первый телохранитель.

— По-хорошему мы не договоримся!

— А по-плохому? — полюбопытствовал второй.

— Договоримся,— согласился Павел Петрович.— Но и вам потом будет плохо.

Рожков крутанул ручку «Телефункена», и по больнице зазвенело медью:

— ...Сегодня, пятого марта, советский народ и все прогрессивное человечество понесли невосполнимую утрату. В 21 час 50 минут перестало биться сердце пламенного борца за дело рабочего класса, верного сына Коммунистической партии Советского Союза...

Санитар замер с палкой, занесенной над Лаврентием Павловичем.

— Я иду в палату,— скорбно сообщил Берия.

Но не успел он сделать и шага, как был отброшен толпой безумцев, которые неслись навстречу голосу Левитана, оглашая психбольницу сумасшедшими воплями:

— Отбросил копыта, бандюга!

— Окочурился!

— Есть все-таки бог на свете!

Безумцы пустились в пляс. Только дикими телодвижениями они могли выразить свое

счастье. Политические распри были забыты. Троцкий обнимался с Ворошиловым, а Малюта Скуратов лобызался с Петром Первым.

Срывались парики, собственные волосы, отращенные для воплощения роли государственных деятелей, под щелканье ножниц падали на пол.

И все это под звуки траурных маршей! Сумасшедшие! Впрочем, они на глазах обретали нормальный человеческий облик.

Появился заплаканный санитар. Увидев, что здесь происходит, он схватился за свою палку, но тут же сломал ее, подхваченный всеобщим весельем, сорвал белый халат и присоединился к оргии.

Разве могут двери или решетки удержать волну ликования!

На улице, перед больницей стояла огромная статуя Вождя. Бывшие больные попытались перевернуть ее.

— Вали идолище поганое!

Изваяние оказалось невероятно устойчивым.

Психически здоровые прохожие с мокрыми от слез, опрокинутыми лицами взирали с ужасом на бесчинства наших героев.

Какой голос шепнул Тамаре отправиться в этот час к психбольнице? Никогда ведь ни о каких свиданиях и речи быть не могло!

— Паша! Паша!

Не разобрал Рожков свое имя в этом бедламе, а может, отвык уже от него. Он пыхтел, тужась из последних сил, чтобы опрокинуть статую Вождя народов, но она была непоколебима.

Незамеченным появился сподвижник Генерального секретаря Л. П. Берия. Единственный из всех он сохранил свой прежний облик вплоть до пенсне без стекол (впрочем, это ведь был его естественный вид).

Надругательство над статуей поразило его больше, чем если б на ее месте был живой человек.

— Безумцы!— проорал он.— Это контрреволюция! Руки прочь от любимого Вождя!

— Лаврентий, ты что, с луны свалился! Сталин приказал долго жить!

— Вранье! — в истерике завопил Берия.— Левитан только что передал, что произошла чудовищная ошибка! Сталин жив!

Бывшие и будущие сумасшедшие замерли, как громом пораженные.

Тамара прижалась к мужу, ища у него защиты и утешения.

— Не слушайте его! — крикнул Рожков.

Он похолодел, когда увидел, что от слов Берии лица прохожих разгладились и посветлели, как будто у них в головах вспыхнули лампочки.

— Сталина больше нет!

Изо всех сил Рожков навалился на статую, она покачнулась. Тамара тоже пристроилась рядом с мужем. Нерешительность окружающих только усиливала их желание одолеть каменного идола.

Вдохновленный всеобщим вниманием Берия прокричал:

— Состояние здоровья Вождя улучшается! Сталин будет жить вечно!

Наконец изваяние Друга детей рухнуло. И люди как бы очнулись, зашевелились.

Дворники вешали траурные флаги и портреты Вождя с траурной каймой.

Тамара и Рожков шли в обнимку по улице, забыв о неподобающем больничном наряде Рожкова. Прохожим, впрочем, диковатый вид бывшего сумасшедшего внушал уважение: рехнулся, дескать, человек от горя, что на всех свалилось.

Настораживали иных прохожих не больничные тапочки, в которых Рожков шлепал по снегу, и не исподнее, видневшееся из-под халата, а сияющие глаза безумца и его спутницы. Кому не понятно, что в их глазах синела надежда. Эти двое были счастливы. И хорошо, что они ни разу не обернулись и не увидели, как в больничном дворе пациенты под руководством Л. П. Берии подняли статую Вождя, и он вновь указывал рукой путь, которым надо было следовать, а совсем не тот, по которому шли Рожков и Тамара.

Необязательные заметки

Константин Щербаков

Улыбка Кабирии?

Я вот все думаю — почему же нас так не любят?

Латышка, проводница в поезде Москва — Рига, долго крепилась, старалась быть обходительной, вежливой, а сорвалась из-за пустяка, из-за того, что коврик в нашем купе был слегка сбит, сморщен.

— Это фирменный поезд,— закричала она,— поправить! Поправить немедленно!

— Не беспокойтесь,— попытался я сгладить нелепую ситуацию,— когда мы уйдем, все будет в полном порядке...

И услышал в ответ отчетливое, весомое:

— Вот именно — когда вы уйдете.

Пытаюсь выбросить из головы — дескать, обывательское сознание, невоспитанный человек. А события в Прибалтике, а события в Восточной Европе — как из головы выбросишь? Да, я уверен, что мои друзья-поляки (а в Польше я проработал семь лет, в том числе и очень трудные годы перелома 70—80-х) не стали относиться ко мне хуже, лично ко мне, но почему и поляки, и чехи, и венгры, и немцы, и литовцы при первой же возможности так дружно рванули от нас в сторону, чтоб только быть подальше, поменьше иметь общего?

Конечно, вопрос риторический. Почему — понятно. Потому что мы не только соорудили то, что соорудили, но еще и втянули в эту авантюру великое множество людей, которые вовсе не собирались быть к ней причастны. Жить от такого понимания не легче.

А при чем тут кино?

Западноберлинский кинофестиваль проходил как раз в те февральские дни, когда Горбачев встретился с Колем. Как же не вязался приподнятый душевный настрой, охвативший улицы обоих Берлинов, с тональностью лент, привезенных на фестиваль из стран Восточной Европы, Китая, СССР! На улицах — радостное предчувствие грядущего единения. На экране — боль непонимания, одиночество, уход. Бегство!

«Никогда, никогда не возвращайтесь в Польшу!» — кричит в телефонную трубку отец своим несовершеннолетним сыновьям, которые, оставивши дом, всеми правдами и неправдами добрались до Дании. «Триста миль до рая — режиссера Мачея Дейчера — добрая, пронзительная и очень хорошая лента, только, значит, произошло что-то непоправимое, если два таких славных мальчугана предпочитают нищенство в Дании «нормальному» существованию дома, а отец... отец не смеет их позвать назад.

Честный кинематограф болеет сегодня нашим духовным и материальным нищенством.

Китайская лента «Черный снег» (приз «Серебряный медведь») — о человеке, прошедшем тюрьму, аутсайдере, выброшенном из жизни. Фильм режиссера Хайнера Карова из Восточной Германии «Уход» (приз «Серебряный медведь») — опять-таки о людях, отторгнутых обществом, на сей раз — гомосексуалистах. Продолжать дальше?

«Астенический синдром» Киры Муратовой был встречен почтительно, получил специальный приз жюри, в высоком кинематографическом мастерстве режиссера, кажется, не усомнился никто,— только, похоже, ленту не очень

поняли. И зрители, многие из которых не досмотрели ее до конца, и критики, профессионалы, задававшие примерно такие вопросы:

— Это... это род сюрреализма? Намеренно выдуманная концентрация немыслимой жути?

— Да нет, это взгляд беспощадный, жесткий, но мы так живем.

Вежливо улыбались западные коллеги, не верили — хотя и не с неба свалились.

О «Карауле» Александра Рогожкина («Приз Альфреда Бауэра», весьма престижный):

— Это что, сталинские лагеря?

— Да нет, не сталинские...

Так за что же нас любить тем, кто знает обо всем этом не понаслышке?

Ни одной картины сколько-нибудь иной тональности страны «нашего содружества» на фестиваль не представили. Как это прокомментировать? Наверное, так: хорошо хотя бы то, что не врем как прежде, не домогаемся насильно любви за несуществующие добродетели.

...«Серебряного медведя» за лучшую совместную актерскую работу удостоены Джессика Тэнди и Морган Фримэн в фильме режиссера Брюса Бересфорда «Шофер мисс Дейзи». Чуть позже эта же лента получила четыре «Оскара».

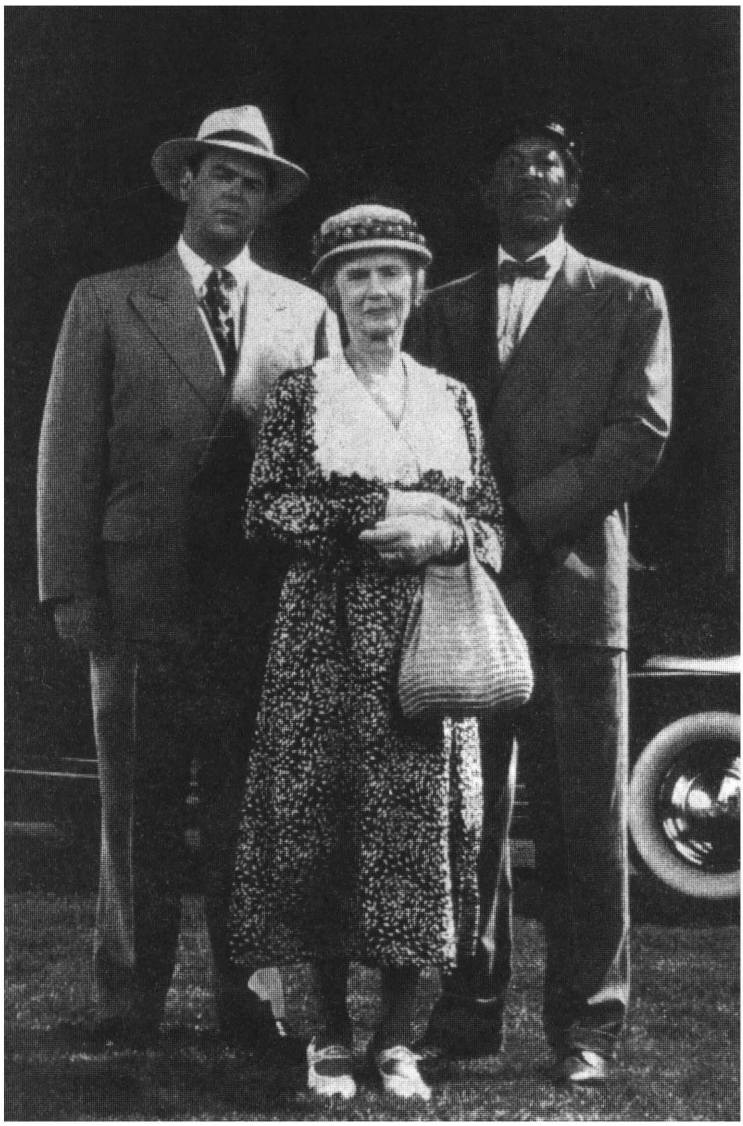
«История служанки», режиссер Фолькер Шлёндорф

80-летняя Джессика Тэнди играет богатую взбалмошную еврейку, у которой с сыном благопристойно-корректные, но вполне формальные отношения, а невозмутимого шофера-негра Хоука она третирует как только может. Помилуйте, ну какое мне дело до мисс Дейзи и негра Хоука, даже если в фильме с изящным артистизмом показано, как неприязнь хозяйки к своему слуге сменяется трогательной привязанностью, как потянулись друг к другу, нашли друг друга две человеческие души, не избалован-

ные вниманием и участием? Мне, каждый день видящему, как сатанеют соотечественники от нехватки самого необходимого, и делающему над собой усилие, чтобы не принять участие в массовом осатанении? А может быть, именно *мне, нам* должно быть до этого дело, ибо на экране происходит жизнь, где милосердие и участие — естество, норма, а не предмет нервно-взвинченных упований народных депутатов и публицистов.

Бесконечно далек мир «Астенического синдрома», где это самое взаимное осатанение, потеря нравственных ориентиров представлены в своей почти запредельной крайности, от мира, скажем, американского фильма «Стальные магнолии» режиссера Герберта Росса — бесконечно далек по любым параметрам, какой ни возьми, начиная с того, где люди живут, что они едят и как одеваются.

(Мне рассказывали: нашего большого начальника привели в продовольственный супермаркет. Он некоторое вре-



«Шофер мисс Дейзи», режиссер Брюс Бересфорд

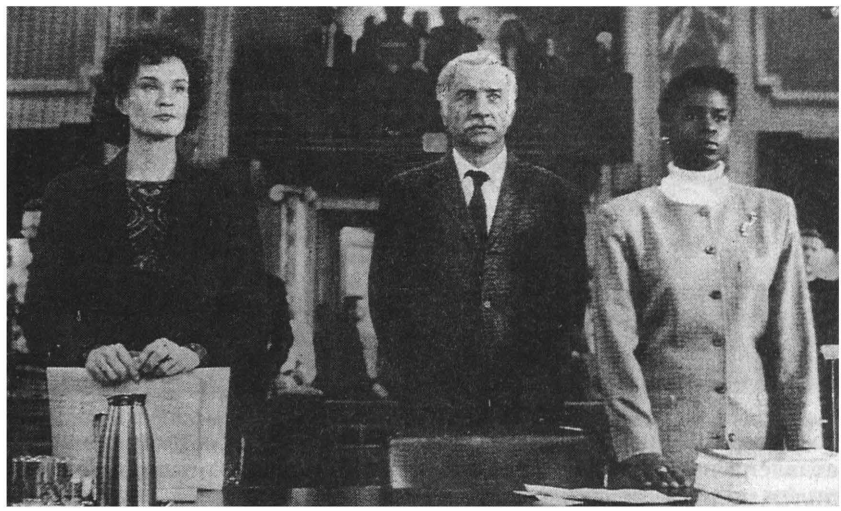
мя наблюдал продуктовое изобилие, а потом побагровел и изрек: «Нечего мне выставки демонстрировать, вы мне покажите, где питается простой люд». Это я не к тому, что начальник — дурак, хотя последнее и несомненно, а к тому, что супермаркет — неотъемлемая деталь американского быта, фон, который неизбежно попадает и на экран[1].)

В «Стальных магнолиях» близкие люди самоотверженно (могу сказать — героически) борются за жизнь молодой женщины, а когда терпят поражение в этой борьбе, память об умершей и необходимость позаботиться о ее ребенке делают их дружеское единение еще теснее. (Вспомните начало «Астенического синдрома», где смерть разъединяет, разбрасывает людей, и без того углубленных в себя, занятых своими делами.) Я очень люблю картину Киры Муратовой и могу только заметить: кино такое, какая жизнь. Только вот перехватывает у меня горло, когда замечательные американские актрисы играют доброту и самоотверженность, естественно и свободно проявляющиеся в той действительности, которую я и на экране, и на улице, и в гостинице воспринимаю отчасти как инопланетянин.

— Что же, у них проблем нет? — слышу я суровый вопрос.

Господи, да, конечно же, есть. Только это не проблемы еды, одежды, жилья, это совсем **другие** проблемы. И когда они станут нашими — бог весть...

Американская картина «Музыкальная шкатулка» (режиссер Коста-Гаврас, приз «Золотой медведь»), западногерманские — «Ужасная девчонка» (режиссер Михаэль Ферховен, «Серебряный медведь» за лучшую режиссуру), «Добро пожаловать» (режиссер Харк Бом) и «История служанки» (последняя работа Фолькера Шлёндорфа, от которой многого ждали, но ожидания, к сожалению, не оправдались)...



«Музыкальная шкатулка», режиссер Коста-Гаврас

Здесь уже иная атмосфера, тревожная, предостерегающая, ибо картины эти — каждая на свой манер — исследуют психологию фашизма и напоминают об опасности его возрождения. В главном пункте позиция разных художников однозначна: фашизм — за гранью плюрализма, вне цивилизации и морали. «Хорошо, что у них до сих пор про это снимают»,— повторим мы по привычке и пойдем проверить почтовый

[1] Когда я писал этот текст, мне на стол как раз попал отрывок из книги И. Пачепы «Красные горизонты». Там рассказан аналогичный случай, только в роли нашего начальника выступает чета Чаушеску («ИК», 1990, № 5). Я уже занес перо, чтобы убрать невольный повтор, а потом подумал: зачем? Мне ведь действительно рассказывали такой эпизод и фамилию начальника называли. Есть, наверное, в этом сходстве печальная закономерность.

ящик, нет ли там хулиганской листовки общества «Память». Или газеты с очередным отчетом о каком-нибудь российском писательском форуме. Как-то до конца не укладывается в голове, что антифашистские картины пора нам делать не на «их», а на своем нынешнем, отечественном материале.

Уже после Западноберлинского фестиваля мне удалось посмотреть ирландский фильм режиссера Джима Шеридана «Моя левая нога» — «Оскар» для исполнителя главной роли, британского актера Дэниела Дэй-Льюиса. Представлена история человека, который родился полным инвалидом (только левая нога подчинялась ему вполне) и сумел стать художником, писателем, завоевавшим своими произведениями реальный художественный авторитет. Что же это, как не современный вариант Павла Корчагина — Николая Островского? Тем более что и реальный прототип у героя есть...

И тут уж никуда не уйти от вывода: западный экран успешно возрождает сегодня мотивы и темы, которые считались непременными в советском кинематографе, но были затасканы, скомпрометированы, искажены, ибо не имели социальной, нравственной основы — или ее утратили. Ценности, которые мы самонадеянно считали едва ли не нашей собственностью, оказались вовсе не нашими, во всяком случае, нашими далеко не в первую очередь. Что ж... Чтобы люди жили морально, надо, чтобы они по крайней мере жили нормально. И если художник идет по загаженной, запакощенной улице (непонятно даже, откуда столько грязи и пакости), а потом унизительно стоит в очереди за штанами,— трудно настаивать, чтобы он писал, снимал о высоком и чистом. К тому же мы хорошо знаем, к чему привели подобные настояния и рекомендации...

«Ужасная девчонка», режиссер Михаэль Ферховен

А пока — «там» живут, а мы себя изживаем, сводим счеты с настоящим и с прошлым. Еще раз скажу: закономерно. Только бесконечно, отчаянно грустно. И не искусство ли должно давать надежду, даже если то, что вокруг, склоняет тебя к безнадежности?

Помните, мы все талдычили: улыбка Кабирии, улыбка Кабирии... Надо признать, что у этой несчастной женщины, при всем том, что с ней произошло, было больше оснований улыбаться, чем нынче у нас. Точнее — у нее меньше оснований не улыбаться.

Но как же все-таки быть с надеждой? Сегодня свет ее доходит «оттуда», с неблизких экранов.

Николай Савицкий

Западный Берлин-90: знаки надежды

Через месяц после закрытия 40-го Западноберлинского фестиваля по другую сторону Атлантики, в Лос-Анджелесе, состоялась церемония вручения премий Американской киноакадемии за 1989 год. Сопоставляя перечень последних лауреатов «Оскара» с репертуаром конкурса «Берлинале-90», со списком его победителей, находишь немало совпадений. А если брать шире, добавив сюда и фильмографию «оскаровских» номинаций,— совпадений еще больше.

Обращая внимание на данное обстоятельство (существенное все же: что там ни говори, а «Оскар» есть «Оскар»...), я не имею в виду польстить устроителям Международного кинофестиваля в Западном Берлине, отметив, что вкус и профессиональное чутье людей, отбирающих фильмы для ежегодного показа на экране «Цоо-Палас» (главный фестивальный зал), или энергичная взыскательность верного поклонника «десятой музы» директора фестиваля Морица де Хадельна снова не подвели. Зачем? Высокий престиж «Берлинале» утвердился давно, и не только профессионалы, но и любители кинематографа хорошо знают: каждую весну в Западном Берлине им предложат обойму новых фильмов, среди которых непременно окажутся и те, что на протяжении последнего года попали в фокус внимания кинокритики, получили широкое зрительское признание.

Другое хочется подчеркнуть: именно они, эти фильмы (ну, пусть еще десяток-полтора других), как раз и определяют сегодняшнее состояние разноликого и переменчивого явления, именуемого мировым кинопроцессом. И потому если априори, еще до конкретного разговора о конкретных картинах попробовать подвести что-то вроде итога «Берлинале-90», приняв за основной оценочный критерий уровень программ, остается признать: каково нынче кино, таков был и фестиваль — не хуже, но и не лучше...

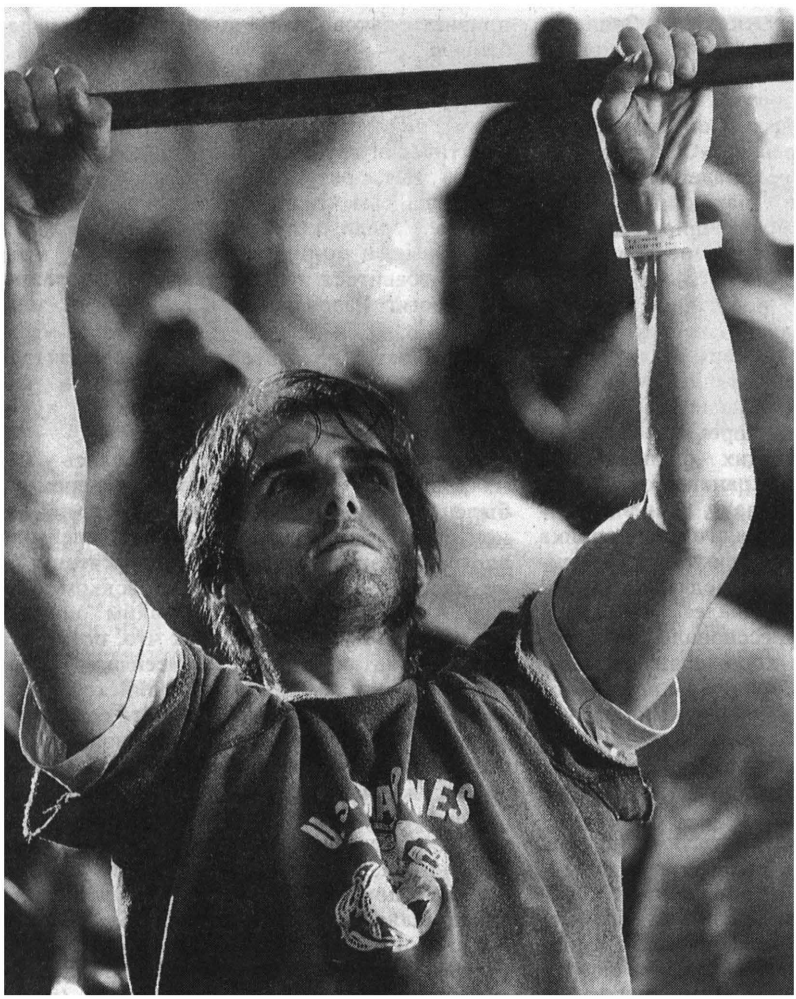
Да неужели и впрямь все так уж удручающе безнадежно? — вправе с сомнением поинтересоваться читатель, уловив скептически грустную интонацию моего резюме. Нет, разумеется, не все. Однако, возвращаясь к своим фестивальным впечатлениям, среди которых были и яркие, и радостные, и по-настоящему глубокие, я не могу избавиться от чувства разочарования и тревоги. Разочарования в связи с тем, что кино, как мне кажется, все более утрачивает статус властителя дум и выразителя времени. Тревоги за его будущее как неотъемлемого компонента духовной, художественной культуры человечества.

Впрочем, такие ощущения появились у меня (да и не у меня одного) не впервые и было бы наивно рассчитывать, что на одном из международных кинофестивалей они вдруг исчезнут, рассеятся. Не исчезнут и не рассеятся. Не сегодня, во всяком случае. А завтра? Бог весть, каким оно будет для кинематографа... Так что, оставаясь в координатах «здесь» и «сейчас», обратимся к экрану Западноберлинского фестиваля, памятуя о важности этого события и о его репрезентативности по отношению к нынешней ситуации в мировом кино.

Рассуждения же об общей кинематографической ситуации непременно должны привести к разговору о неких характерных тенденциях, направлениях, тематических и стилевых доминантах. Лет десять-пятнадцать назад завязать такой разговор было бы несложно. И не только потому, что показательные, превалирующие черты кинопроцесса просматривались более отчетливо (почему — это отдельный вопрос). Для кинокритика из Советского Союза, попавшего на большой международный фестиваль, за-

дача интегральной его оценки заведомо облегчалась неписаными «правилами игры». Идеологизированная критика ориентировалась, естественно, в первую голову на идеологические аспекты. В приложении к зарубежному кино ее позиции оставались тем паче почти монопольными на протяжении десятилетий, и практически всем, кто об этом кино писал, в той или иной мере приходилось считаться с ее канонами. «Прогрессивный — реакционный», так выглядела, увы, столь долго бытовавшая у нас прямолинейная и лишь по видимости четкая дилемма по отношению к кинематографу Запада. Оттенки редко принимались во внимание. А «прогрессивный» режиссер, вчера сделавший картину о тирании «черных полковников» в Греции, мог быть завтра же переведен в разряд «реакционных» после следующего своего фильма — о преступлениях сотрудников чехословацких спецслужб в годы сталинщины...

Ныне монополия нормативной идеологизированной кинокритики основательно подорвана в силу хорошо известных обстоятельств, и хочется надеяться, что полное ее крушение не за горами. Так что же, проще или сложнее стало писать фестивальные обзоры? Вопрос, сами понимаете, риторический. Как точно заметил классик, правду говорить легко и приятно. Остается только решить, как быть с теми самыми тенденциями, без которых вроде неловко: мол, смотрел, смотрел, да никакой общей закономерности разглядеть не сумел. А может, шут с ними, с тенденциями? Ну что



«Рожденный 4 июля», режиссер Оливер Стоун

делать, если не проявились они (так мне показалось, по крайней мере) на фестивальном экране Западного Берлина-90? Может, лучше — просто о фильмах? А там, глядишь, и обозначится какой-нибудь стержень.

●

В диалоге Нины Агишевой и Бориса Бермана, опубликованном по горячим следам Западноберлинского фестиваля в «Экране и сцене», моя уважаемая, всегда наблюдательная коллега посетовала: «...о Человеке — на прежнем, вдохновенно-ренессансном и классически ясном языке — говорить разучились, похоже, уже навсегда»[1]. Если опираться на определенный блок фестивальной программы, довольно объемистый, к сожалению, то можно, пожалуй, сделать и такой вывод. К нему склоняет, например, гонконгский приключенческо-фантастический боевик «Терракотовый воин» (режиссер Чинг Тунг Йи), эклектическая смесь «фильма кунфу», примитивной мелодрамы и гангстерской ленты, изготовленная, впрочем, не без претензий на постановочную эффектность; получился эдакий «Индиана Джонс» для бедных — громоздкий, неумный, скучный и, разумеется, никак не связанный с гуманистической традицией киноискусства. Да и вообще в круг явлений искусства не попадающий. Между тем топтаться на лежачем не стоит: Гонконг, где уже научились делать персональные компьютеры и вполне приличного качества видеомагнитофоны, к ряду мировых кинематографических центров причислить пока нельзя, и нетрудно догадаться, на какие вкусы ориентируются гонконгские кинопредприниматели. Куда огорчительнее, когда откровенно слабая и тоже рассчитанная на дешевый эффект лента попадает на фестивальный экран из страны с традиционно развитым кинематографом, чьи прошлые достижения значительны и бесспорны.

«Преступления и проступки», режиссер Вуди Аллен

Скажем, из Италии, представленной на западноберлинском киносмотре нынешнего года картиной Франческо Мазелли «Секрет» с Настасьей Кински и Франко Читти. Мазелли, которому скоро исполнится шестьдесят, никогда среди ведущих итальянских режиссеров не числился. Однако за три с лишним десятилетия работы в кино он приобрел репутацию художника, остро реагирующего на злободневные общественные проблемы, органично воспринявшего уроки и открытия неореализма, умеющего, оттолкнувшись от факта, от почти хроникально зафиксированного жизненного материала, органично выйти на уровень эстетически убедительного обобщения; в его творческой биографии есть очень заметные фильмы, начиная со снискавшей международное признание документальной серии конца 40-х — начала 50-х годов

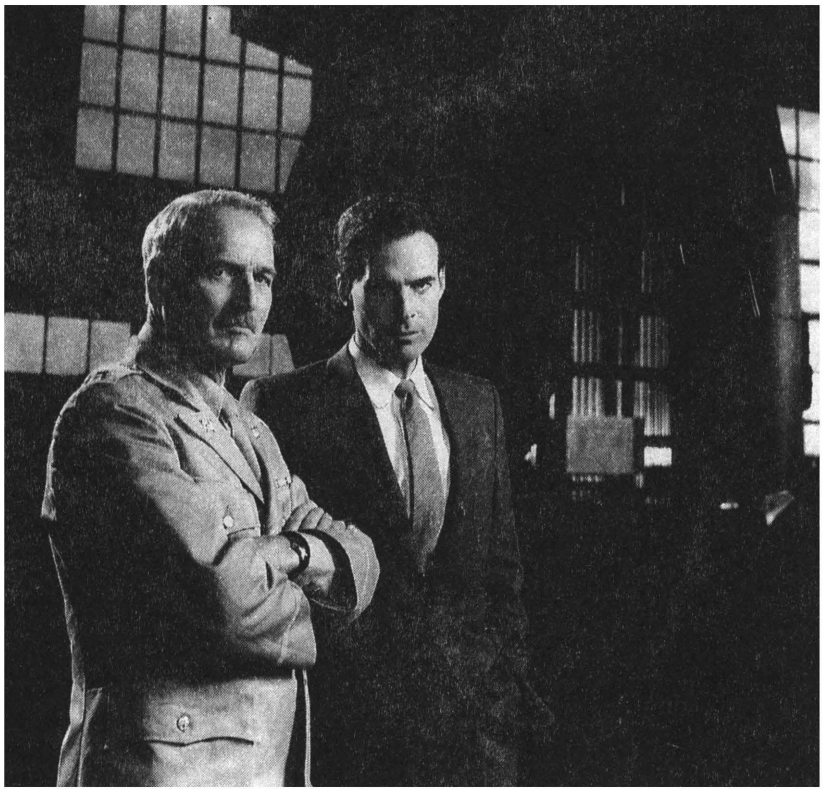
[1] См.: «Экран и сцена», 1990, № 9.

и игрового дебюта «Разгромленные», получившего премию в Венеции в 1955 году; «Дофины», «Равнодушные», «Подозрение» — это тоже Мазелли, тоже ленты, которые останутся в истории итальянского киноискусства. А вот без «Секрета» эта история (как, кстати, и Западноберлинский фестиваль) могла бы вполне обойтись. Да и Кински, актрисе редкостного обаяния и хорошей профессиональной школы, просто не место в столь бездарно придуманной и нудно разворачивающейся на экране сентиментальной повестушке, чьи попытки прикинуться психологической драмой просто смехотворны.

«Секрет» неприятно поразил не столько посредственной режиссурой и ненатуральностью квазидраматических коллизий, сколько своей очевидной пустотой, полным отсутствием мысли. И даже обещанного названием секрета тут нет, а есть лишь банальная история любви двух молодых людей, которым не суждено быть вместе, поскольку привлекательная и темпераментная Лючия никак не может преодолеть в себе «комплекс первого мужчины». Лючию, конечно, жаль, но зрителя — того пуще...

Посочувствуем и поклонникам таланта Эрика Ромера, чья «Весенняя сказка», не без некоторой помпы предложенная фестивальной публике на десерт после церемонии закрытия смотра, и вовсе не заслуживает, на мой взгляд, серьезного разбора. По поводу именно таких картин шутят, будто их можно транслировать по радио. Действительно, можно: «Весенняя сказка», во время просмотра которой зевота начинает сводить скулы уже в первые пятнадцать минут, состоит из сплошных и на редкость бессодержательных диалогов; для них изображение — всего лишь необязательный фон. И все это Ромер, обладатель премии Деллюка, позволю напомнить, неоднократный призер западноберлинского конкурса. Впору просто руками развести!

А если добавить к этому, что в конкурс Франция выставила «Месть женщины» Жака Дуайона, незамысловатую камерную драму, целиком разыгрывающуюся в тесном пространстве не слишком оригинально модифицированного любовного треугольника,



«Творившие в тени», режиссер Роланд Жоффе

то никуда не денешься от неутешительного итога: родина кинематографа предстала на главном экране «Берлинале-90» в довольно убогом виде.

Кстати, в известной степени здесь проявилась и общая для европейской кинематографии тенденция спада, все углубляющегося — на протяжении последнего десятилетия, по крайней мере. И чтобы не быть голословным, упомяну в данном контексте еще два фильма: «Безмолвный вопль» англичанина Дэвида Хаймена и «Историю служанки» Фолькера Шлёндорфа, одного из признанных мастеров кино ФРГ. Хаймен вынес на суд жюри и зрителей невнятную, истерически взвинченную исповедь преступника-психопата. Что касается Шлёндорфа, то его картину, снятую при участии США, полным провалом не назовешь. Фантастическая лента, экранизация бестселлера Маргарет Этвуд, «История служанки» обладает всеми признаками социальной антиутопии; в режиссерском подходе к материалу, а отчасти и в декорационном оформлении можно усмотреть связь с утвердившимися в мировом кино традициями жанра, восходящими к «Метрополису» Фрица Ланга, продолженными и развитыми Стэнли Кубриком в «Заводном апельсине» или Майклом Андерсеном в экранизации «1984» Оруэлла.

Однако связь с лучшими образцами экранных антиутопий ограничивается в основном внешним формальным сходством. Шлёндорф безоговорочно осуждает тоталитарное общество, в котором женщина лишена главного права — выбрать отца своему будущему ребенку; здесь искренность и благородство авторских намерений не могут вызвать сомнений. Но вместе с тем режиссер (это Шлёндорф-то, у которого были «Жестяной барабан», «Минутная вспышка», «Поруганная честь Катарины Блюм»!..) сделал фильм, почти напрочь лишенный собственного лица, абсолютно усредненный по всем параметрам — по драматургии, по изобразительным и постановочным решениям. А присутствие ярких актерских индивидуальностей (Наташа Ричардсон, Фей Данауэй, Робер Дюваль) лишь в малой мере компенсирует просчеты стратегического порядка.

И все же заказывать панихиду по европейскому кино рановато. Более того, я склонен думать, что новая политическая обстановка на континенте и за его пределами, складывающаяся (пусть и не без потерь, не без локальных реверсивных импульсов) быстрее, чем могли себе это представить самые радикальные политологи в самых дерзких своих прогнозах,— в конечном итоге поможет экранному искусству выйти из кризиса. Ведь мир выздоравливает стремительно — от Катманду до Бухареста, от Улан-Батора до Манагуа. И уже не только отдельные художники, наделенные исключительным гражданским мужеством, всегда пренебрегавшие опасностью быть отлученными от творчества и от аудитории, а целые кинематографии обретают свободу самовыражения.

Прежние табу рушатся. Так неужто в этих условиях на экран не выплеснутся новые настроения, новые сюжеты, новые идеи, в которых сегодня так нуждается киноискусство?

А новые возможности объединения творческих усилий кинематографистов Востока и Запада? Не верю, не хочу верить, что не дадут они никаких иных результатов, кроме экспорта дешевой творческой силы для мелких западных кинокомпаний да экранного демпинга на Восток, как это случается сейчас на первых порах. Симптоматично, что участникам проходившего в рамках 40-го Западноберлинского фестиваля международного симпозиума была предложена тема «Восток — Запад». Перспективы нового европейского кино». Разговор получился не то чтобы очень глубокий, но живой, взаимно доброжелательный и заинтересованный.

●

Во вступительной статье Морица де Хадельна, открывавшей фестивальный каталог, я наткнулся на парадоксальный вывод: автор склонен считать, что кинематографисты восточноевропейских стран всегда — даже в самые тяжелые времена — обладали большей свободой в реализации своих замыслов по сравнению с их западными коллегами. Вывод, конечно, далеко не бесспорный, но свой резон в нем определенно есть. Разумеется, еще недавно государственные кинематографические ведомства в ГДР, Чехословакии, в нашей стране могли заблокировать тот или иной проект или упрятать на «полку» готовое произведение. Примеров немало, они известны. Но не стоит забывать вот о чем: даже в самые тяжелые времена кино в восточноевропейских странах целиком (или в больших долях) финансировалось государством. Тем самым многим художникам обеспечивалась возможность снимать картины, на которые в иных условиях необходимые средства могли и не найтись. Всесторонне обсуждать эту непростую проблему в фестивальном обзоре было бы неуместно. Однако я упоминаю о ней не случайно, а в конкретной связи с программой «Берлинале-90», в которую вошли две незаурядные «полочные» картины — «Жа-

воронки на нитях» Иржи Менцеля и «След камней» Франка Байера.

Менцель пришел в кинематограф как раз в тот момент, когда чехословацкая «новая волна» приблизилась к своему недолгому пику в середине 60-х, а «Жаворонков на нитях» снял в 1969 году, когда с «пражской весной», а заодно и с «новой волной» было покончено. В отличие от некоторых других режиссеров «нового чехословацкого кино», он не уехал из страны, не остался не у дел, но его фильмы (и среди них — лучшая работа 60-х годов «Поезда под пристальным наблюдением») исчезли из репертуара, а «Жаворонки на нитях» были запрещены. Таким образом, международная премьера картины состоялась двадцать лет спустя после ее создания, и я думаю, что Гран-при «Берлинале-90», которого «Жаворонки...» удостоились экс-экво (второй обладатель «Золотого Берлинского медведя» — американский фильм «Музыкальная шкатулка»),— это не только благородный жест жюри в отношении ленты трудной судьбы. Скорее здесь надо видеть признание актуальности этой старой, но не устаревшей картины — на фоне сегодняшних глубоких и благотворных перемен в странах Восточной Европы.

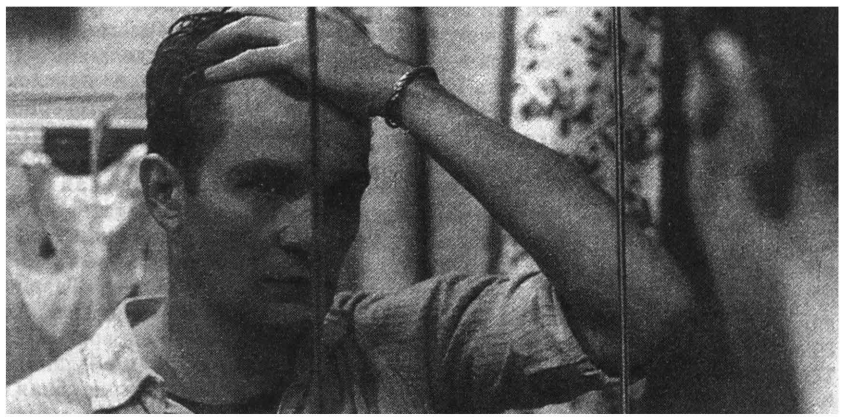
«Жаворонки на нитях», режиссер Иржи Менцель

Сейчас я имею в виду отнюдь не прямую перекличку с современностью. Лагерей-резерваций для трудового перевоспитания «социально неблагонадежных» граждан — вроде того, что изображен в фильме,— в Чехословакии уже не существует лет сорок. И все же система, при которой они были возможны и которой они были нужны, продержалась еще долгие десятилетия, не оставляя попыток «переплавить» умы и души людей, как переплавляли на металлургическом комбинате в Кладно (место действия картины) скульптурные изображения Иисуса Христа и пишущие машинки. Рельефная метафорика трагифарса Менцеля (он всегда питал приверженность к этому сложному и богатому возможностями жанру) читается ныне как горький и необходимый урок из совсем недалекого прошлого. Столь же отчетливо и убежденно фильм говорит о том, что естественные человеческие чувства — любовь, сострадание к ближнему и стремление разорвать путы рабства — можно на какое-то время затоптать и извратить, но «переплавить» их раз и навсегда не удастся...

Почти на четверть века задержалась и публичная премьера картины Франка Байера «След камней» — она подверглась цензурному запрету в ГДР еще в 1966 году. Причины, как и в случае с «Жаворонками...», очевидны. Фильм на другом материале и в иной тональности, но столь же твердо и недвусмысленно заявляет протест нелепому и недееспособному режиму, в условиях которого человеческий труд обессмысливается и отчуждается от человека труда, а сам он поставлен перед необходимостью ловчить, нарушать писаные и неписаные правила, а порой даже закон, дабы реализовать свое элементарное неотъемлемое право: работать добросовестно и с полной отдачей.

С пользой — для себя и для общества. «След камней» Байер снял лет за десять до появления нашей «Премии». Микаэлян, конечно, не мог видеть ленту своего немецкого коллеги, но параллели между двумя этими произведениями буквально бросаются в глаза. Параллели, разумеется, не случайные, ибо симптомы общей болезни стран так называемого «реального социализма» естественным образом совпадали.

Вернемся теперь к одному из исходных посылов этих заметок. В самом ли деле



«Уход», режиссер Хайнер Каров

сегодняшнее кино разучилось говорить о Человеке в эмоциональных, понятных каждому выражениях, не пренебрегая своим обширным художественным лексиконом? Не знаю уж, как там насчет «вдохновенно-ренессансного и классически ясного языка». (С этим в каждом отдельном случае надо разбираться особо.) Но интереса к человеческой личности и к общечеловеческим проблемам, которые, как мы наконец-то с трудом начинаем себе уяснять, всегда были и останутся выше любых классово-идеологически аргументированных амбиций,— киноискусство еще не утратило. Да и умения поведать правду о них в доходчивых и эстетически полноценных формах — тоже.

Такой интерес и такое умение проявил, к примеру, западногерманский режиссер Михаэль Ферховен, чей фильм «Ужасная девчонка» с блистательной Леной Штольце в главной роли получил по итогам конкурса «Серебряного медведя» за лучшую режиссуру. Соня, героиня ленты, примечательна прежде всего как личность, как незаурядная, щедро одаренная природой натура, все подвергающая сомнению и не признающая ценностей более высоких, чем истина. Сколь бы неудобной ни была эта истина для нее самой и окружающих. Сюжет картины основан на невыдуманной истории школьницы из небольшого баварского города, которой несколько лет назад захотелось выяснить, как жили ее сограждане при нацизме. С этой целью она собирает документальный материал для эссе «Мой город в третьем рейхе» и с первых же шагов наталкивается на глухое сопротивление сограждан, мало-помалу перерастающее в открыто враждебное отношение к «ужасной девчонке», вознамерившейся вытащить на свет божий «неприятные» эпизоды прошлого. Соне не без труда удается установить, что многие добропорядочные горожане, сегодня считающиеся людьми демократических убеждений, великолепно чувствовали себя под властью Гитлера, а то и активно содействовали осуществлению политики национал-социалистов.

Ферховен не просто рассказывает жутковато-комическую историю — он прямо настаивает на ее обобщающем смысле, прибегая к сугубо условным аллегорическим приемам, которые ему удалось вполне органично соединить с жизнеподобными зарисовками современного западногерманского быта. И все это — без всякой натуги и мнимой многозначительности, легко, как бы играючи, а вместе с тем очень серьезно и содержательно. Вчера с нацистами — сегодня с либеральными демократами. Может быть, завтра — с кем-то еще? Такого рода вопрос не задается в открытую, но явно присутствует в подтексте «Ужасной девчонки» — и здесь есть над чем поразмыслить не только соотечественникам режиссера...

На ином уровне, в стилистике традиционной психологической драмы решает ту же, по существу, тему Коста-Гаврас в «Му-

зыкальной шкатулке», одной из пяти (!) картин, выставленных в основной конкурс от США. Столь представительную (по крайней мере, количественно) обойму американских фильмов в фестивальной программе (вне конкурса демонстрировались еще две ленты из Соединенных Штатов) не следует, как я полагаю, относить на счет «проамериканизма» доктора де Хадельна, о чем иногда поговаривали в кулуарах «Берлинале-90». Экономически прочное положение и высокий профессиональный уровень американской кинематографии ни для кого не секрет. И если в среднем практически каждый второй (если не более того) фильм в репертуаре западноевропейских кинотеатров — американский, то почему не мог он быть каждым шестым в фестивальном конкурсе?

Но вернемся к «Музыкальной шкатулке», чье сходство с картиной Ферховена не ограничивается тематической близостью: снова речь о преодоленном, но не исчезнувшем из жизни вселенском зле — фашизме. Адвокат Энн Тальбот, героиня Джессики Ланж,— это опять-таки личность. Личность нравственная и бескомпромиссная, в самом строгом смысле этих понятий. По ходу сюжета, выстроенного очень напряженно, ритмично продвигающегося от одного драматического узла к другому, Энн предпринимает поистине героические усилия, защищая доброе имя своего отца, венгра Майка Ласло, через тридцать пять лет после войны обвиненного в чудовищных преступлениях, которые он совершил у себя на родине при Хорти, командуя карательной группой. А когда процесс уже выигран, в руки Энн Тальбот случайно попадают неоспоримые доказательства вины Ласло... Джессика Ланж с проникновенной убедительностью раскрывает глубокую драму человека обманутого, оскорбленного в самых чистых своих чувствах и поставленного перед труднейшим выбором, который она и решает в конце концов в пользу высшей справедливости.

Об американской программе, показанной в Западном Берлине, можно было бы написать отдельно — материала достаточно. Разнообразного и, честно сказать, очень неравноценного. Вместе с «Музыкальной шкатулкой», лентой, по справедливости, на мой взгляд, возглавившей список призеров смотра, рядом с очередной «манхэттенской историей» Вуди Аллена «Преступления и проступки», грустной, изящной, остроумной, исполненной мудрой терпимости к людским слабостям, в параллель со «Стальными магнолиями» Герберта Росса, произведением подкупающе искренним и человечным,— в «Цоо-Паласе» прошли фильмы вполне заурядные, ничем не примечательные: «Рожденный 4 июля» и «Творившие в тени». Остается лишь с сожалением отметить, что автор первого из них — Оливер Стоун, вновь (после знаменитого «Взвода») обратившись к реалиям вьетнамской войны, к ее морально-психологическим последствиям и взяв за основу сюжета биографию одного из вьетнамских ветеранов Рона Ковика (Ковик лично присутствовал на фестивале, и, видимо, только этой манифестации Стоун обязан присужденным ему — вне решения жюри — «Золотым медведем» дирекции), потерпел на этот раз неудачу. Картина выглядит явным повтором фильма Хола Эшби «Возвращение домой», сделанного двенадцать лет назад, но куда более привлекательного в своей естественной достоверности и с более удачными актерскими работами.

Не менее явным провалом представляется мне громоздкая и, как это ни странно (если учесть содержание картины), напрочь лишенная подлинного драматизма документализированная ретроконструкция Ролана Жоффе. «Творившие в тени» — это история осуществления «Манхэттенского проекта» (кодовое название комплекса мероприятий по созданию атомной бомбы в США), очень подробная и настолько неинтересная, что впору с благодарностью вспомнить отечественный аналог — «Выбор цели», тоже, впрочем, далеко не шедевр.

Итоги творческого соревнования «Берлинале-90» известны. Что касается нашего кино, оно выглядело в Западном Берлине достойно: и «Астенический синдром» Киры Муратовой, и «Караул» Александра Рогожкина, и «СЭР» Сергея Бодрова, и участвовавшая в короткометражном конкурсе анимационная лента «Корова» (режиссер Александр Петров) были отмечены различными наградами от «Серебряного медведя» до Почетного упоминания.

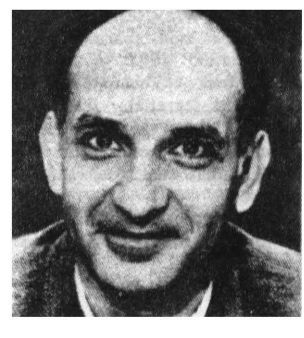
Не вдаваясь в подробности, ограничусь единственным комментарием по данному поводу: в отличие от двух предыдущих лет, в 1990 году советская кинематография была представлена в основном конкурсе не «полочной», а новой картиной — из ряда произведений, характерных именно для нынешней обстановки в отечественном кинематографе.

Наконец, стоит отметить и еще один — внекинематографический — итог: впервые традиционный киносмотр в центре Европы зажег свои экраны по обе стороны зияющей брешами Берлинской стены. Стало быть, нам довелось присутствовать на последнем Западноберлинском фестивале. Обстоятельство само по себе обнадеживающее...

ИВАН АНДОНОВ, актер и режиссер (Болгария)

Родился 3 мая 1934 года в Пловдиве. В 1956 году окончил ВИТИС в Софии. С 1957 года — актер в кино. С 1964 года ставил мультфильмы. В 1974 году дебютировал в игровом кино.
Актер: *1957:* «Годы любви» («Години за любов»). *1958:* «На маленьком острове» («На малкия остров»), реж. Р. Вылчанов. *1960:* «Ночь на тринадцатое» («Нощта срещу 13»). *1963:* «Золотой зуб» («Златният зъб»); «Инспектор и ночь» («Инспекторът и нощта»), реж. Р. Вылчанов; «Анкета» («Анкета»). *1964:* «Приключение в полночь» («Приключение в полунощ»). *1965:* «Пароль» («Паролата»); «До города близко» («До града е близо»). *1967:* «По тротуару» («По тротоара»); «Отклонение» («Отклонение»). *1968:* «Мужья в командировке» («Мъже в командировка»); «Процесс» («Процесът»). *1969:* «Окна времени» («Az idö ablakai»), в Венгрии. *1970:* «Соколы» («Высшая школа» — «Magasiskola»), в Венгрии, реж. И. Гааль. *1972:* ТВ ф. «Он, они, оно» («Er, sie, es»), в ГДР; «Эоломея» («Eolomea»), в ГДР; «Ожидание» («Очакване»), реж. Б. Шаралиев. *1973:* «Иван Кондарев» (в СССР — «Встревоженная тишина», «Иван Кондарев»), реж. Н. Корабов; «Большая скука» («Голямата скука»), реж. М. Андонов. *1974:* «Набело» («На чисто»). *1975:* «Свадьбы Иоанна Асена» («Сватбите на Йоан Асен»). Режиссер мультфильмов: *1964:* «Тир» («Стрелбище»). *1965:* «Пейзаж». *1966:* «Птицы» («Птици»); «Вариации на старую тему» («Вариации върху стара тема»). *1967:* «Эсперанса» («Есперанца»). *1968:* «Затруднение» («Затруднение»), премия МКФ в Локарно. *1969:* «Старые басни» («Стари басни»). *1970:* «Муравей, настоящий муравей» («Мравка, истинска мравка»). *1971:* «Мелодрама» («Мелодрама»). Режиссер игровых фильмов: *1974:* «Трудная любовь» («Трудна любов»), и актер. *1976:* «Русалочий хоровод» («Самодивско хоро»). *1978:* «Крыша» («Покрив»). *1979:* «Черешневый сад» («Черешова градина»). *1980:* «Белый танец» («Дами канят»), и художник. *1981:* ТВ ф. «Светлый пример», выпуск на экран — 1985. *1982:* «Белая магия» («Бяла мангя»). *1983:* ТВ ф. «Бронзовый ключ» («Бронзовият ключ») из серии «Разыскивается» («Издирва се...»). *1984:* ТВ ф. «Наследница» («Наследницата») и «Опасные чары» («Опасен чар») из серии «Разыскивается» («Издирва се...»). *1986:* «Мечтатели» («Мечтатели»). *1987:* «Вчера» («Вчера»). *1989:* «Прощай, Рио» («Адио, Рио»).

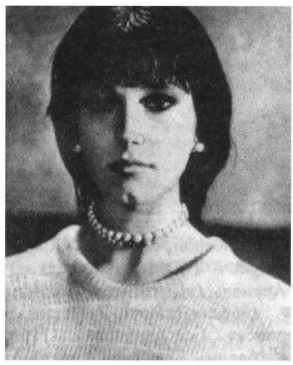
БЕН КИНГСЛИ, актер (Великобритания)



Настоящие имя и фамилия — Кришна Банджи. Родился 31 декабря 1943 года. Играл в различных театрах. С 1967 года — в труппе Королевского Шекспировского театра. С. 1972 года — в кино. *1972:* «Ключ — страх» («Fear Is The Key»). *1974:* «Король от бога» («The God King»), Великобритания — Шри Ланка, реж. Л. Дж. Перьес. *1982:* «Ганди» («Gandhi»), Великобритания — Индия, реж. Р. Аттенборо, премия «Оскар» за роль. *1983;* «Предательство» («Betrayal»). *1984:* «Черепаший дневник» («Turtle Diary»); ТВ ф. «Дама с камелиями» («Camille»). *1985:* ТВ ф. «Сайлес Марнер» («Silas Marner»); «Гарем» («Harem»), во Франции. *1987:* «Свидетельство» («Testimony»). *1988:* ТВ сериал «Ленин... Поезд» («Lenin... The Train»), Италия — ФРГ — Великобритания, реж. Д. Дамиани; «Остров Паскали» («Pascali's Island»); «Шерлок и я» («Sherlock And Me»), американское и советское прокатное название — «Без единой улики» («Without A Clue»). *1989:* «Выхлоп» («Slipstream») в США.

РАДОСЛАВ ПИВОВАРСКИЙ, режиссер (Польша)

Родился 20 февраля 1948 года в Бельско-Бяла. В 1971 году окончил Высшую школу театра, кино и ТВ в Лодзи. Снимал документальные фильмы. В 1975 году дебютировал в игровом кино. Док. фильмы: *1971:* «Аргентина» («Argentyna»); «Два этажа любви» («Dwa piętra miłosci»). *1973:* «Четырнадцатая серия» («Szternasty odcinek»). *1974:* «Грусьняк — Баллада о парнях из Балут» («Gruśniak — Ballada o chłopach z Bałut:); «Пустые кресла» («Puste krzesła»). *1975:* ТВ ф. «Стойка» («Stójka»). *1977:* «Визит» («Odwiedziny») «Бал у Познаньского» («Bal u Poznańskiego»). Игровые фильмы: *1975:* новелла «Шаровая молния» («Piorun kulisty») не вошедшая в киноальманах «Продолжение следует» («Cdn»). *1977:* ТВ ф. «Жмурки» («Ciuciubabka»). *1979:* ТВ ф. «Девочка или мальчик» («Córka albo syn»). *1981:* ТВ сериал «Ян Сердце» («Jan Serce»), и соав. сц. *1984:* «Yesterday», и ав. сц., гл. премия на МКФ в Сан-Себастьяне-85 и премии ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции-85. *1985.* «Любовники моей мамы» («Kochankowie mojej mamy»), и ав. сц. *1987.* «Поезд в Голливуд» («Pociąg do Hollywood»), и ав. сц. *1989»* «Мартовский миндаль» («Marcowe migdały»), и ав. сц.



СТЕФАНИЯ САНДРЕЛЛИ, актриса (Италия)

Родилась 5 июня 1946 года в Виареджо. С восьми лет училась на курсах танца. Участвовала в любительских спектаклях. Была фотомоделью. В 1960 году стала «Мисс Виареджо». С этого же года — актриса в кино.

1960: «Ночная молодежь» («Gioventù di notte»). *1961:* «Фашистский вожак» («Il federale»); «Развод по-итальянски» («Divorzia all'italiana»), реж. П. Джерми. *1962:* «Красавица из Лоди» («La bella di Lodi»); «Фершо-старший» («L'aîné des Ferchaux»), во Франции, реж. Ж. П. Мельвиль. *1963:* «Ученик булочника из Венеции» («Il fornaretto di Venezia»); «Девственницы» («Les vierges»); во Франции, реж. Ж. П. Моки, «Соблазненная и покинутая» («Sedotta e abbandonata»), реж. П. Джерми. *1964:* новелла «Новобрачные по случаю» («Les fiances de la chance») в фильме «Удача и любовь» («La chance et l'amour»), во Франции. *1965:* «Я ее хорошо знал» («Io lo conoscevo bene»), реж. А. Пьетранджели. *1966:* «Нежный проходимец» («Tendre voyou»), во Франции. *1967:* «Аморальный» («L'immorale»), реж. П. Джерми. *1968:* «Партнер» («Partner»), реж. Б. Бертолуччи: «Любовница Граминьи» («L'amante di Gramigna»), реж. К. Лидзани, премия за роль на МКФ в Сан-Себастьяне-69. *1970:* «Конформист» («Il conformista»), реж. Б. Бертолуччи; «Бранкалеоне в крестовых походах» («Brancaleone alle crociate»), реж. М. Моничелли; «Лето с чувством» («Un estate con sentimento»). *1972:* «Дьявол в мозгу» («Il diavolo nel cervello»). «Тарантул с черным брюшком» («La tarantola del ventro nero»); «Альфредо, Альфредо» («Alfredo, Alfredo»), реж. П. Джерми. *1973:* «Преступление во имя любви» («Delitto d' amore»), реж. Л. Коменчини. *1974:* «У савана нет карманов» («Une linceul n'a pas de poche»), во Франции, реж. Ж. П. Моки; «Приглашение на охоту» («Une invitation à la chasse»), во Франции, реж. К. Шаброль. *1975:* «Мы так любили друг друга» («C'eravamo tanti amati»), реж. Э. Скола; «Свадебное путешествие» («Le voyage de noces»), во Франции; «Молодая сноха» («La nuora giovane»). *1976:* «Я принадлежу себе» («Io sono mia»); «Пистолет «Питон-357» («Police Python 357»), во Франции, реж. А. Корно; «Кудесники» («Les magiciens»), во Франции, реж. К. Шаброль; «Двадцатый век» («Novecento»), реж. Б. Бертолуччи; новелла «Лифт» («L'ascensore»), реж. Л. Коменчини, в фильме «Какие странные случаи» («Quelle strani occasioni»). *1978:* «Инструктор по плаванию» («Le maître-nageur»), во Франции, реж. Ж. Л. Трентиньян; новелла «Я буду целиком принадлежать тебе» («Sarp tutta per te»), реж. М. Болоньини, в фильме «Куда ты едешь в отпуск?» («Done vai in vacanza?»). *1979:* «Пробка, невероятная история» («L'ingorgo, una storia impossibile»), реж. Л. Коменчини; «Терраса» («La terrazza»), реж. Э. Скола. *1980:* «В лисьем глазу» («Nell'occhio della volpe»). *1981:* «Дезидерия, внутренний мир» («Desideria, la vita interiore»); «Непокорность» («La disubbidienza»); «Красавец мой, красавица моя» («Bello mio, belezza mia»); «Чрррезвычайный... в самом деле» («Eccezzzionale... veramente»). *1983:* «Ключ» («La chiave»), реж. Т. Брасс. *1984:* «Внимание» («L'attenzione»); «Рождественские каникулы» («Vacanze di natale»). *1985:* «Волшебные мгновения» («Magic Moments»); «Секреты, секреты» («Segreti, segreti»); «Давайте надеяться, что будет девочка» («Speriamo che sia femmina»), реж. М. Моничелли; «Мама Эбе» («Mamma Ebe»), реж. К. Лидзани. *1986:* «Невеста была прекрасна» («La sposa era bellissima»), Италия—Венгрия, реж. П. Габор; «Д'Аннунцио» («D'Annunzio»); «Американская жена» («La sposa americana»); «Женщина перед зеркалом» («Una donna allo specchio»); «Семья» («La famiglia»), реж. Э. Скола. *1987:* «Золотое пенсне» («Gli occhiali d'oro»), реж. Дж. Монтальдо; «Топить запрещено» («Noyade interdite»), во Франции, реж. П. Гранье-Дефер; «От Понтия Пилата» («Secondo Ponzio Pilato»), реж. Л. Маньи. *1988:* «Миньон уходит» («Mignon é partita»); «Маленький дьявол» («Il piccolo diavolo»).

С. Кудрявцев

Жерар Депардье

Украденные письма

Жану Карме[1]

Мой дорогой Жан!

Как поживаешь, коротконожка?

Я только что посмотрел по ТВ «Дюпона Лажуа»[2]. Ты вызываешь страх. Нет, правда, ты напугал меня. Твое добродушие, твой «обыкновенный расизм», твое слабоволие... Вероятно, тебе не составило труда сыграть эту роль — достаточно было идти от противного. Не сомневаюсь, что тебе доставляло удовольствие в такой степени противоречить самому себе.

Твоя истинная природа — это природа трагика. В этом заключается вся проблема, ибо тебя никогда не принимали всерьез. Ты дебютировал в реакционной Франции. Ты водил компанию с Франсисом Бланшем, ты был самым маленьким среди всех. Ты и сам не знал, за кого себя выдавать. Но в то время никто не пришел к тебе на помощь, никто не поощрил тебя. Ибо рядом со скоморохом, с озорным рассказчиком в тебе дремал нетерпеливый трагик.

В картине «Холодная закуска»[3] ты не чувствовал себя уверенно. Роль завораживала тебя. Под тем предлогом, что мы не могли контролировать ситуацию, ты решил быть странным. К чему было добавлять еще странности в роль, и так уже достаточно странную? Я говорил тебе: «Оставайся самим собой. Тебе нет нужды объяснять свою странность. Коли ты начнешь это делать, она перестанет быть таковой». Как все действительно странно! Тебя выбрали на эту роль вовсе не для того, чтобы ты задавал себе вопросы, чтобы ты себя уничтожал. Незачем было кричать, чтобы тебя услышали. К концу ты уже хрипел. А ведь в жизни, негодник, когда ты сталкиваешься с чем-то чудовищным, ты никогда не теряешь голоса!

Трагедия — это проявление любопытства ко всему, что движется, существует, это когда ты считаешь, что все остальные — тоже важны, что нет ничего случайного. Все важно. Не можешь же ты проходить просто так мимо людей, пересекать поля, ничем не рискуя. Трагедия — это понимание сути природы, окружающего пейзажа. Это герои пазолиниевской «Медеи», столкнувшиеся с величием пустыни. Не стоит и стараться, если люди пересекают пустыню, жестикулируя, как крабы, или стоя на подножке машины, участвующей в ралли Париж — Дакар. Они никогда ничего не поймут. А тут они полны драматизма! Ну да хватит пыхтеть.

Если есть на свете человек, не вызывающий у меня тревоги, так это ты. Ты неуязвим. У тебя натура человека, который все вынесет. Тебе всегда удается выпутываться, спасаться от преследований и погромов, охоты за ведьмами, авиакатастроф. Ты способен разгуливать по полю боя, как японский турист по эспланаде Собора Парижской богоматери. Я отлично представляю тебя под пулями и пулеметным обстрелом: «Извините, мой генерал, не скажете ли вы, где вокзальный буфет? Мне кажется, я заблудился».

Подчас ты кажешься мне странным. Ты никогда не устаешь. Ты человек без возраста.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7, 8.

[1] Жан Карме (род. в 1921 году) — известный французский актер, дебютировал в 1944 году в фильме М. Карне «Дети райка». Снимался в картинах «Это случилось в праздник», «Бабетта идет на войну», «Отверженные» и др.

[2] Фильм Ива Буассе. В советском прокате — «Это случилось в праздник». Карме играет в фильме насильника, из-за которого погибает молодая девушка.

[3] Фильм Бертрана Блие.

Ты похож на средневекового бродягу. Они всегда входили в город, обойдя его. Пустившись по большой дороге, по которой идут все, ты ничего не видишь. Бродяга — это тот, кто идет в обход, кто появляется на площади, уже зная настроение жителей, ибо успел с ними познакомиться, подышать воздухом их деревни.

Пожалуй, ты единственный необидчивый человек из всех, кого я знаю. Тебя можно и толкнуть — ведь ты крепыш, и вес у тебя изрядный. Мало найдется актеров, которые могли бы добиться того, чего умеешь добиться ты: не терять благородства, когда тебя унижают, даже когда тебе полный конец.

Жан Карме — единственный актер, умеющий придать маленьким человеческим недостаткам присущее им величие.

Пьеру Ришару

Мой Пьеро!

Мягко говоря, мы с тобой люди разной среды, мы принадлежим к разным мирам. Тем не менее между нами никогда не было классовой борьбы! Поначалу огромное впечатление на меня произвело твое имя — Пьер Ришар де Файи. Хотел бы я произнести это имя по буквам в своем классе в Шатору! Но стоит мне повторить его дважды, как я начинаю слышать внутри твоей фамилии слово «фай» — дефект.

Ребенком тебе приходилось сидеть, ровно держа спину, за столом, получать хорошие отметки в школе и, вероятно, ходить к воскресной мессе. Я знаю, что тебя воспитал суровый, но, как говорят, справедливый дедушка. Ты жил посреди огромного парка, окруженный слугами, рядом с белокожей красивой матерью. Ребенок в фильме «Игрушка» — это ты сам, никаких сомнений.

К счастью, разнузданная фантазия отца, растратившего все семейное состояние на скачках, спасла тебя от карьеры инженера-химика или нотариуса. Сей неуловимый отец стал твоим спасителем. Для меня же были открыты все окна и двери. Я достаточно натерпелся от сквозняков. Тем лучше! Я вот думаю, что тебе явно не хватало воздуха. Перед лицом неподвижного общества ты буквально и фигурально сделал «большой скачок». Чтобы выйти при этом невредимым, нужна была ловкость. Если бы ты не был сделан из резины, ты стал бы сегодня статуей из камня!

Иные думают, что моложавый вид тебе придает твое легкомыслие. Я же не знаю другого человека, который обладал бы такой невероятной волей, такими губительными желаниями. Тебе присуща слепая непримиримость, ярость влюбленного. Думаю, нет более прекрасного, более искреннего Фигаро, чем ты. Фигаро — это отчаяние влюбленного, это печаль. Это человек, запутавшийся в своих страстях. Он удивительно похож на тебя, а тебя сравнивали с рассеянным влюбленным. Вокруг тебя всегда полно маленьких недоразумений, делающих сложными твои отношения с людьми. Я много раз говорил тебе, что надо поставить «Свадьбу Фигаро» для Авиньонского фестиваля. Но ты всякий раз боялся оказаться не на высоте. Ты напоминаешь мне певца, который, распеваясь до самой высокой ноты, жалеет, что не может взять еще выше.

Ты принадлежишь к той породе комиков, которым достается масса тумаков. До встречи с Франсисом Вебером сколько раз тебе приходилось поскользнуться на банановой кожуре! Сколько раз тебе напяливали ведра на голову, бросали торты в лицо! Прости, но я всегда считал тебя не клоуном, а князем Мышкиным, героем Достоевского... Вот твой портрет-робот, слушай: «Во внимательном и спокойном взгляде его больших голубых глаз замечаешь что-то тяжелое и странное, присущее эпилептикам». Но ты не дрейфь, тебя не запрут в психушку только из-за этого! Твои эпилептические припадки — это всего лишь поэтические кризы, какие-то детские, почти хореографические конвульсии.

Сыграв в фильме «Беглецы» безработного Пиньона, вынужденного грабить банк, чтобы накормить немую девочку, ты постиг наконец-то самую суть комедии, глубокую природу смеха, смеха Любича, забавляющего зрителей показом варшавского гетто в картине «Быть или не быть»; смеха Чаплина в «Огнях большого города», где все дерут глотку в разгар экономического кризиса. Комизм неотделим от ужасов окружающего нас мира. Он подтверждает неспособность людей подняться на высоту своих несчастий, обладая выдержкой драмы и трагедии. Едва они лишаются юмора, как умирают. Когда Жан-Поль Арон почувствовал, что теряет чувство юмора, он понял; это предупреждение о болезни, о скорой смерти.

Я имею понятие о твоей хрупкости, мой Пьеро. В этом маленьком письме я хотел бы предо-

стеречь тебя от тебя самого. Чтобы выжить, нужно остерегаться людей, которые на улице хлопают тебя по спине и говорят: «Ты потрясный тип, иди за мной, я знаю дорогу, это сразу направо после перекрестка». А затем наносят удар финкой в спину в первом же тупике. Ты же как раз имеешь обыкновение прислушиваться именно к таким людям, следовать за ними с закрытыми глазами. На улице или в джунглях всегда следует помнить: путешествовать надо лишь с теми, кто сначала наносит удар, кто тебе сразу не приходится по душе.

Я только что заезжал на съемку фильма Моше Мизрахи «Храбрецы»[4] по роману Альбера Коэна. Ты там играешь Монжеклу. К сожалению, тебя не было на месте. Мне сказали, что ты весь поглощен следующей сценой, во время которой произносишь монолог, что хочешь его выучить наизусть, чтобы сказать от всего сердца, как делает школьник на первом экзамене. На съемочной площадке я повстречал Жана Карме, Жан-Пьера Касселя, Жан-Люка Бидо, Шарля Азнавура. Все эти взрослые люди были счастливы, получив возможность вырядиться, надеть парики, загримироваться. Я тихо удалился, чтобы не помешать их счастью, их обряду. Обернувшись в последний раз, я подумал, что нам досталась потрясающая профессия, редчайшая профессия.

До нашего следующего приключения, Пиньон!

Подписываюсь: твой дорогой Люка!

Болезни

Как дела?

В прекрасной книге Саша́ Гитри болезнь начинается с 38,5 градусов. Это — тревога. Ею можно пренебречь и проскочить. Но если эта тревога упорствует и утомляет, начинаешь раздумывать. С этой минуты ты и заболеваешь, тебе грозит опасность. Сначала ты мог бросить камень на расстояние ста метров, затем оно сокращается, пропадает само желание бросать камни. Ты больше себе не снишься.

В фильме «Инспектор-разиня» я играл подонка, который во время ограбления наталкивается на инвалидов. «Даже инвалиды имеют право на ограбление!» Во время паузы на площадке я обсудил эту проблему с одним калекой, попавшим в дорожную катастрофу. Я это сделал, чтобы освободиться от чувства неловкости, стеснения. Я спросил его, каким он видит себя во сне. Он признался, что в течение трех лет после аварии видел себя на ногах, а теперь — только сидя.

Все болезни сидят в нас, они только ждут момента, чтобы напасть. Притаившись, подстерегают. Если перестаешь жить в согласии со своими хворями, микробы вырываются на волю. Они усаживаются на нас и ждут, когда мы сдадимся. С болезнью приходят и другие неприятности. Вы ведь и так чувствуете свою неполноценность, а тут начинаете ее преувеличивать. Врач спрашивает вас: «Вы курите?» и продолжает: «Так что же удивительного, бедняжка, что ваши артерии закупорены». Едва вы слышите такое, как ваши артерии закупориваются еще больше. Находятся глупцы, которые рассказывают об этом своему патрону: «Что такое? Вы снова больны?» Загнивание помещается между болезнью и моралью, укрепляя чувство вины, восходящее к началу мира. Болезнь унижает нас там, где мы исполнены гордости за себя. Она набрасывается на мозг философа, на руку воина, на сердце чемпиона или простату Казановы.

Как ни глупо это звучит, но следует быть здоровым! Здоровье не имеет ничего общего с гимнастикой и бегом. Быть здоровым — не значит быть в форме. Нет ничего глупее вида человека, который бегает за своей формой. Здоровье — это раздумья о себе и своем месте среди других людей, это когда человек не страдает по своей вине. Здоровье — это нечто, достижимое лишь при сознании своей непобедимости, даже если все против тебя. Да-да, быть здоровым — значит противостоять многотонному грузовику, который мчится на тебя, принося затем извинения за то, что ты угробил его. Надо уметь быть вежливым! Нельзя выглядеть типом, который стремится улизнуть, прижимается к тротуару. Здоровье — это огромная моральная сила, это — молодость.

Я недавно узнал, что отец начал сдавать. Он чувствует себя плохо, он по-прежнему не понимает, отчего умерла Лилетта. Когда она ушла, он начал беседовать с лекарствами. Затем наступил момент, когда он выбросил их. Вот тогда болезнь и вошла в него. У него надулся живот, ему сделали пункцию, как моему коту. Полное загнивание организма.

[4] Фильм вышел под названием «Семья Монжеклу».

Затронуты легкие. Отец сделал все это нарочно. Он призвал болезнь на помощь. Отсутствие Лилетты было для него слишком сложным понятием. Ведь бывает так, что человек зовет болезнь на помощь. Как странно, я вдруг вспомнил Пруста. Вероятно, как и отец, он испытывал чувство безмерной усталости. Ему стала невтерпеж его болезнь. Так вот, я считаю, что у него появилась аллергия на весь этот высший свет.

Если на меня навалится какая-то бяка, я хотел бы, чтобы меня оставили в покое. Я не позволю превратить себя в спектакль, как это сделал маршал Вильгельм, отдававший приказания со своего смертного одра, принимая членов семьи и друзей. Этому мудаку никак не удавалось помереть. Я лично никогда не смогу отойти и спокойно в иной мир, если это будет происходить на глазах всего человечества. Я хотел бы умереть, как мой кот,— растянувшись в саду между двумя глициниями.

Клоду Зиди

Мой дорогой Клод!

Ты мне признался однажды, что в детстве жил в Трувиле в старом отеле. Твои родители ездили на работу в Париж. Подобно маленькому герою фильма «Сияние»[5], ты прогуливался в одиночестве по коридорам. Думаю, что все твои блуждания происходят от этого.

Ты — бродяга. Истинными творцами являются люди, которые любят бродить. По ним сразу видно, что они бродяги, ведь у них особая походка. Они рассматривают витрины, без всякой причины замедляют шаги, внезапно пускаются преследовать женщину или зеваку. Подчас мне говорят, что у писателя своя поступь.

Ты прошел путь от комикования к комедии, от комедии к фильму «Двое», который мы только что сняли. Это долгий путь. Ведь ты начал с чисто технической работы. Понадобилось время, чтобы ты поверил в себя, убедился в том, что ты настоящий автор. Но ты не стал провозглашать это. У тебя нет комплекса неполноценности, ты не разыгрываешь из себя великого писателя, подобно трем попугаям, которых я недавно увидел на обложке литературного журнала. Чтобы все уладить, тебе бывает непросто определиться в социальном плане, заявить о себе. Ты не сумел вылепить свой имидж.

«Когда я прихожу куда-нибудь, там ничего не случается»,— не раз говорил ты мне. Когда подходит твоя очередь в магазине, кассирша обращается к тому, кто сзади тебя. Поистине в тебе есть что-то от невидимки. Подобно всем людям, во всем со всеми согласным, ты неизменно говоришь «нет». Просто невероятно, как ты привязчив. Ты отвечаешь моему давнему представлению о мужчине, как человеке внимательном, способном нести по большому чемодану в каждой руке. Для этого ты обладаешь фигурой борца. Ты вооружен для любого путешествия.

На съемке ты царь. Как и в жизни, тебе свойственно ощущение ритмики гэга. Подчас и его грустного характера, присущего арифметике, всем точным наукам. Если я когда-нибудь решусь снять фильм, мне бы хотелось позаимствовать медлительность Пиала, его умение выдавливать человеческие чувства, но также и твою точность, быстроту в принятии правильного решения. Паф, паф, паф! Начали! В мгновение ока ты находишь выход из любой ситуации. Все улавливаешь. Ты из числа тех, кто идет до конца в раскрытии своего нутра, ни от чего не отрекаясь.

Мне кажется, ты находишься на пороге великих свершений. Я убежден, что ты оставишь после себя заметный след. Помимо Франсуа Трюффо, я не знаю других режиссеров, которые были бы так заворожены женщиной. Я невольно сравниваю тебя с человеком, способным хранить в тайне свою любовь. «Двое» — это история мужчины и женщины, которые не умеют сказать друг другу «я люблю тебя». Клод Зиди, вы великий романтик! И нет нужды этого стыдиться.

Катрин Денев

Моя дорогая Катрин!

Мы прожили вместе двенадцать недель. Впервые мы снимались на натуре, в режиме. Я видел тебя красивую и усталую, красивую и напряженную, я обнаружил, как ты красива ночью.

[5] Фильм Стэнли Кубрика.

Существуют застывшие, эгоистичные красавицы, стремящиеся вас подавить, низвести до роли Сганареля или Квазимодо. Истинная красота обогащает. Рядом с тобой я чувствовал себя неспособным на дурные мысли, на грубость. Такая красота умиротворяет, придает уверенность, делает лучше. Чтобы быть красивой, надо себя дисциплинировать, нужно проявлять строгость, бдительность. А это хрупкое равновесие. Мужчина может явиться на передачу небритым, заспанным, но ему достаточно наложить немного грима, побриться, и все в порядке. Если женщина чувствует себя плохо, это катастрофа, она не умеет притворяться. Нужно обладать большим благородством, чтобы остаться верным своей красоте, нужно уметь держать себя в форме. Это значит думать о других. Пренебрегать своей красотой может только молодежь, ей ведь на все наплевать.

Наши семейные пары в кино живут куда более насыщенной жизнью, чем многие пары в жизни. Мы чувствуем настоящее желание играть вместе, профессиональную общность, которая может у многих вызывать ревность. Перед тем как поцеловаться, мы забавляемся, примеряя поцелуй перед камерой, хотя многие актеры скажут вам, что нет ничего более рискованного и страшного, чем поцелуй в кино. А вот мы с тобой смотрим друг на друга, и в глазах можем прочесть: «Мы снова имеем на это право!».

Где-то в опросах зрителей я прочитал, что французы называют тебя самой желанной возлюбленной. Я знаю, что после «Последнего метро» на наш счет ходили разные слухи, самые невероятные слухи. У нас тоже существуют свои запреты. Ты — воплощение буржуазности, породы, я — крестьянский сын с сильными руками и крепким здоровьем. В фильме Франсуа[6] ты отдаешься мне бесстыдно, на полу, на что способны только образованные женщины. Ты представляешь собой — для моего героя — нечто похожее на социальное завоевание, шанс для парня от сохи, мужлана: подумать только — быть любимым самой прекрасной женщиной Сенжерменского предместья. Это все равно что взятие Бастилии любви.

Ты таскаешь с собой два огромных чемодана фантазмов, хотя живешь очень простыми, очень поэтическими вещами. Ты сумела защитить свою жизнь и жизнь детей. Иные думают, что ты холодна. А ты просто отличаешься прямым, откровенным, лишенным двусмысленности характером. Тебя считают безмятежной, организованной особой. Но я редко встречал более неорганизованную, более беспечную женщину — в делах, в отношении к деньгам.

Но есть нечто еще более интересное, чем сама актриса: ее природная красота. Гэнзбур говорил, что ты ходишь, как солдат. Мастроянни — что ты прусак. Я никогда не видел, чтобы ты на что-то жаловалась на съемке. Ты можешь безмолвно часами стоять на ногах под раскаленным солнцем или на сибирском морозе. Ты можешь удариться в разгул, пить, как сапожник, и быть на другой день готовой к бою.

В одном из интервью я заявил, что ты «мужчина, которым я хотел бы быть». Я бросил эту безумную фразу для того, чтобы сказать, как я завидую тем твоим качествам, которые обычно приписывают мужчинам и которые так редко у них в действительности обнаруживают. Ты обладаешь большим чувством ответственности, большей силой, большей надежностью, чем другие актеры. Ты менее уязвима. Вероятно, в подобном парадоксе проявляется истинная женственность. Женственность — это гостеприимство, открытость. Это также способность сопротивляться, не поддаваться воздействию грязных, настойчивых, двусмысленных взглядов. Мы живем в мире, где не приемлют женственность.

В чрезвычайно напряженных обстоятельствах — на съемках фильма «Странное место для встречи»[7] мы иногда по ночам вместе закусывали. Мне нужно было разрядить свои страхи, рассказывая невероятные, вульгарные истории. Между тем ты смеялась, поощряла меня. Твой юмор, твоя снисходительность меня освобождали. Между мужчиной и женщиной возникают куда более сильные чувства, если секс не играет в них роли.

Она была прекрасна, как если бы ночь,
Спящая в темноте часовни,
Где Микеланджело мирно устроился на ночь,
Могла выглядеть прекрасной.

Не напишешь ли ты мне, Катрин... не подтвердишь ли, что это строки из поэмы Альфреда де Мюссе?

Целую тебя.

---

[6] Имеется в виду фильм Франсуа Трюффо «Последнее метро».

[7] Фильм режиссера Франсуа Дюпейрона.

Франсуа Трюффо

Мой дорогой Франсуа!

«Двое» — это название последнего фильма Клода Зиди. Снимаясь в картине о любви, я не могу не вспоминать тебя. Моя партнерша — Марушка Детмерс. Нет, ты ее не знаешь... Вначале она казалась мне настороженной, отрешенной, суровой. А она просто выздоравливала после окончания съемок «Дьявола во плоти» Марко Беллоккио. Она все время ощущала мужские взгляды, прикованные к ее рту, догадываясь о чем они, двусмысленно хихикая, шепчутся. Она была по-прежнему жертвой минутной и очень откровенной эротической сцены в этом фильме... Я должен тебе кое в чем признаться, Франсуа. Сей римейк классического фильма Отан-Лара был весьма далек от постельных сцен в твоих «Украденных поцелуях». Смею тебя заверить. У Беллоккио, в его разрешенной для всех категорий зрителей картине есть сцена совокупления. Ай! И подумать только — тебя покоробили некоторые сцены «Вальсирующих»!

Находясь рядом с этой еще не пришедшей в себя женщиной, я невольно подумал, как жестоко кино, кино — этот безжалостный женоненавистник. Оно претендует на свою порцию крови, порока, свежей плоти и не обеспечивает актрису свободой. Я думаю, что актриса не может быть счастлива. Я сомневаюсь, получает ли она удовольствие от своей работы.

В какие бы одежды она ни была одета — принцессы или колдуньи, она лишь олицетворяет наши грезы. Она обязана быть такой же прекрасной, как Ивонна де Гале в картине «Большой Мольн»[8] или же шлюхой, как героиня «Евы» Джозефа Лоузи. Отстраненные и рождающие в нас желания. Одетые, как королевы, а затем переодетые в шлюх. Для них возвращение домой после съемок подобно шоку. Им очень не просто приспособиться к повседневности, снова стать обыкновенными женщинами, вести себя так же, как простые люди. Актрисы — это женщины, находящиеся в полной зависимости от режиссеров и в еще большей мере от весьма требовательного и примитивно мыслящего зрителя.

Когда Марушка поняла, что мне решительно плевать на ту сцену совокупления из «Дьявола во плоти», она тотчас расслабилась, приоткрылась. Это очень нежное существо. Мужчинам в кино подчас удается лукавить, женщинам — никогда.

Не знаю, говорил ли я тебе, Франсуа, насколько актерская профессия делает женщину более черствой, а мужчину — более женственным. Думаю, тебе бы пришлась по душе такого рода мысль. Чтобы не погибнуть, женщина должна быть воительницей, уметь ощетиниться, оказать сопротивление. А это дорога в одиночество. В то время как мужчины... Будучи простым предметом, стоящим перед камерой в одежде, навязанной ему рекламой, мужчина теряет чувство собственного достоинства. Самовлюбленные, капризные, ревнивые, привязанные к своему имиджу, как к некоему спасательному кругу, они постоянно нуждаются в том, чтобы их поддерживали, ласкали, осыпали комплиментами.

Я рад, что снимаюсь с Марушкой. Я рад, что работаю рядом с женщиной, я чувствую, что это меня возвышает... Как видишь, Франсуа, рассуждая о женщине, я невольно думаю о тебе. Ты был их режиссером. С тех пор, как ты ушел, они осиротели и тщетно ищут автора.

Ты часто утверждал, что единственная твоя страсть — книги. Это с ними проводил ты целые ночи. Однако ты первый осознал, что каждая книга скрывает за собой женщину. Они так любили тебя потому,что ты им рассказывал великолепные истории, героинями, вдохновительницами которых были они сами. С твоей помощью они входили в романтический мир. Они были его движущей силой. Им льстило сознание того, что без них ты ничто, и они гордились этим. У тебя нет фильмов без женщин.

За тобой следует упорная легенда. Все единодушно утверждают, что у тебя ангельский характер, что ты сама доброжелательность. Все это, вероятно, из-за саги о Дуанеле. Ты здорово опередил свое время. Без Дуанеля, конечно, не было бы Трюффо. Сегодня мне на каждом шагу встречаются Дуанели. Мужчины одуанелизировались, повторяя перед зеркалом: «Я Антуан Дуанель... Антуан Дуанель».

Я думаю, тебе забавно это услышать. И ты посмеешься настоящим смехом бандита. Ибо ты в первую очередь — бандит. Поверь, я это хорошо знаю. Как говорится, нет способа стереть полосы у зебры. Нет, ты не шпана. Шпана — это что-то тяжелое. Ты же — благородный бандит, ты эдакий невесомый, воздушный, полный яда негодяй. Негодяй в движении. Ибо негодяй есть нечто противоположное неподвижности. Это само движение, легкость,

[8] Фильм режиссера Жан-Габриеля Альбикоко.

детская живость. Как все негодяи, ты был дипломатом. «Последнее метро» — это дипломатический фильм. Там нет ни одного немца, и все отрицательные персонажи — французы. В жизни ты тоже бывал дипломатом. Для средств массовой информации, для прессы ты стал неприкосновенной личностью. Это ты-то, который сам — когда был молодым критиком — покушался на репутацию всех и каждого! Мерзкий негодяй! Ты боготворил Бальзака — это естественно! Тот был толстым негодяем. Погрязшим в долгах охотником за богатыми наследницами, интриганом — вот кем он был. Его герой Вотрен не вызывал никакого уважения. Подонок, заполучивший пост начальника разведки. Негодяй и дипломат. Можно подвести черту.

Я хотел бы тебе сказать, что никогда мне не приходилось сниматься в более странном и загадочном фильме, чем «Соседка». Мы с Фанни Ардан играли людей, одержимых неврозом — в атмосфере сентиментального, почти хичкоковского саспенса. Оставаясь наедине, мы провоцировали всю мерзость, которая в нас была, выйти на поверхность. Любовная пара тоже бывает отравлена. Наши герои не были созданы друг для друга: возможно, это и называется страстью по Трюффо. Иначе говоря, невозможностью жить нормальной, поседневной жизнью вдвоем.

Помнишь сцену, когда я даю Фанни пощечину. Мне всегда трудно бить женщину. Я буквально теряюсь, когда от меня требуют, чтобы я дал ей пару оплеух, впрочем, так же трудно мне поцеловать актрису в губы. А ты смеялся, да-да, ты смеялся: «Давай же, ей это нравится!» Тогда я сказал: ладно, прости меня, Фанни, и двинул ей. И все отлично получилось. В конце концов все так просто, если умеешь пойти до конца!

До скорого, Франсуа...

Природе

Завтра, на заре...

Когда я был маленьким, я страшно боялся темноты. Сколько раз я шел до изнеможения, почти засыпая на ходу, лишь бы не остаться наедине с природой. В моем воображении ночные шумы, крики животных, шелест деревьев, ветер обретали человеческий характер. Мне казалось, что меня куда-то уносит, что я превращаюсь в скалу, что природа меня поглощает.

Утром, когда начинает брезжить день, я поднимаюсь, чтобы присутствовать при его рождении. В Африке деревья начинают шелестеть за четыре часа до рассвета. Я люблю деревья больше, чем море и горы. Мне наплевать на пляжи. Солнце раздражает меня, выводит из себя. Так хочется, чтобы оно оставило меня в покое. Мне хорошо только на пляжах Северного моря, где солнце прохладнее и кажется, что оно чуть ли не покрыто инеем. Жара убивает меня. Я — растение, похожее на гортензию, предпочитающую тень. А может быть, я цикламен, который еще более субтилен и растет в подлеске.

Горы мне тоже не по душе. Я из тех людей, которые любят ходить по прямой. Я не любитель лезть куда-то вверх. Мне всегда охота спрямить расстояние. К вершинам я стремлюсь добраться иными путями. Поэтому мне больше по душе те черты, что присущи пустыне, пустыня учит достоинству. Во время съемок «Форта Саган»[9] в Мавритании я развел малюсенький сад. Для того чтобы жизнь забила ключом, нужны только два зернышка.

Мне часто приходится пользоваться вертолетом. С небольшой высоты я могу разглядывать пшеничные поля, поля ржи, наблюдать за уборкой урожая. Я обнаруживаю сходство между фермером, виноделом и крестьянином. Настоящий крестьянин должен уметь делать все. А вот винодел — это узкий специалист вроде кардиолога.

Мне помог постичь это Жан Жарри, по прозвищу Жан-винодел. Это он меня всему выучил. Мы отправлялись на виноградники, едва занимался рассвет. Он читал мне курс виноделия на месте. Учил распознавать сорта по листочкам: Каберне, Сира, Шардонне, Гренаш, Шенен, маленький Шенен... У виноградника есть одна особенность — чем меньше побеги, тем лучше вино. Если виноградник располагается на каменистой почве, если есть большая скала, он всегда найдет источник под этой скалой, и тогда виноградная лоза получит все возможности проявить себя. Мне по душе эта мысль, ибо она наиболее полно выражает характер человеческой природы. Я не имею обыкновения судить людей. У меня только появ-

[9] Фильм Алена Корно, в котором снимался Депардье.

ляется желание увидеть за их окаянной скалой что-то другое, их настоящую силу. Естественно, трудно застраховаться от дешевого вина. Но ведь существуют и марочные, благородные сорта.

Надо быть внимательным. Пробуя вино, всегда легко обнаружить фантазию, артистическую натуру виноградаря. Можно легко отличить того из них, кто работает творчески, от того, кто работает на рынок. Мне не нравятся люди, которые любят современный букет с пробивающимися примитивными ароматами. Сразу видно, что такое вино недолго бродило в чане — чтобы максимально выявить аромат. Но все получить невозможно: если станешь думать только об аромате, тонкого вина, способного лежать годами, не получишь. Существует разница между вином, которое пьешь, и тем, что смакуешь! Болваны! Отменное вино — это сама природа с ее временами года. Весна — это время, когда растет лоза, лето — когда она цветет, осень — время подрезки, когда ее подрезают, чтобы сделать морозоустойчивой.

Никто и понятия не имеет, сколько труда требует искусство винодела. Это искусство, которым занимались и наши предки. Все зависит от диалога между вином и виноделом. Сегодня для сбора урожая изобрели специальные машины, чтобы делать вино быстрее. Это меня выводит из себя, я возмущаюсь, но не переживаю — всегда найдутся артисты, подлинные мастера своего дела. Это все равно что кино и телевидение, литература и чтиво. Средства массовой информации стремятся изменить вкус людей. Ведь у человека — врожденный вкус. Лучшие дегустаторы — это дети. С годами же наш вкус начинает напоминать нас самих. Те, у кого «цинковое нёбо», таскают за собой повсюду чужие, заимствованные взгляды. Это выглядит ужасно глупо, так же глупо, как, будучи простым человеком, истощать в школе свои силы на обучение всему сразу, пить до дна из бутылки Мольера и Мариво! Если бы меня в детстве заставляли читать Пруста или Бальзака, то эти патентованные зануды произвели бы впечатление прокисшего вина. Я знаю, наступит день, когда оно дойдет у меня до кондиции, и тогда я отведаю Пруста разлива 1919 года...

Нет ничего более волнующего, чем сбор урожая. Это праздник. Впереди — сам урожай, позади — год ожидания его, страхов перед тем, что небо будет неблагожелательным, что разговор Бога с землепашцем превратился в трагедию.

Ну как мне обойти молчанием мою бабку с ее луком-пореем... Она жила в маленьком бараке сразу за посадочной полосой аэропорта Орли. В ночном горшке она хранила удобрения. Потом поливала ими землю и выращивала отменный лук, фирменный. Сам процесс превращался в замкнутый круг: мы исторгали из себя лук, чтобы затем отправлять его в землю, чтобы питать ее нашим дерьмом, и так далее.

На земле еще водятся животные. Я обожаю выводить кур, а затем есть их. Вот свинья — совсем другое дело. К свинье нельзя привязываться. Иначе — хана! Это очень умное, очень смешное и верное, как собака, животное. Если ты начнешь выражать ей свою симпатию, все пропало: она будет следовать за тобой по пятам. Я согласен с теми, кто говорит, что человек начинает в конце концов походить на того, кого ест. Крестьяне правы. Достаточно посмотреть на колбасников, они все похожи на печенку.

Я слишком пропитался соками земли, чтобы любить город. Город напоминает холодную и сырую комнату. Город превращает меня в злого человека, страдающего клаустрофобией. Нет, самое прекрасное, чем может обладать человек, это земля. Зачем она? Чтобы бродить по ней, голова садовая!

Моей жене

Моя Элизабет!

Блеснул свет, и я увидел два голубых глаза, много голубизны. Платье твое тоже было голубое, с примесью белого. Смешно, но, кажется, мы играли с тобой сцену из «Голубой луны». Голубой — прекрасный цвет.

Я подумал: «Она маленького роста, женщине идет быть маленькой». Я любовался совершенством твоего тела, твоего волновавшего меня тела. Ты волновалась тоже, но голос твой звучал достойно. Обычно строгий и властный Жан-Лоран Коше обращался к тебе с большим уважением. Благодаря твоей женственности, мужеству, фантазии от тебя исходило необыкновенное ощущение человечности. Потрясенный, я как дурак не мог оторвать от тебя глаз. Я был похож на восторженный восклицательный знак.

А потом при свете я увидел прекрасно очерченный рот, идеальный рот. У меня была возможность разглядывать твой рот, лоб, глаза и руки. И всякий раз меня не покидало

удивление. В конце сцены я подошел к тебе. Я был не способен произнести ни слова. Тогда я рассмеялся, глупо, наверное. Мы впервые смеялись вместе. Женщина, которая умеет смеяться, у которой есть ум — эта женщина независима.

Мне сразу стало хорошо с тобой. Сам не знаю почему, но до того я понятия не имел о чувствах. Мы испытывали, это точно, восхищение друг другом. Ты разговаривала со мной так, что я все понимал, все слышал. Я перестал быть замкнутым, глухим парнем. В кино, сидя рядом с тобой, я решительно все понимал. А потом мы уже не могли обходиться друг без друга. Я нашел свой путь, я обнаружил свой голос.

До тебя я и понятия не имел, что такое быть влюбленным. Я и понятия не имел, что можно быть влюбленным в женщину, с которой спишь. В моем представлении были две разновидности женщин — мать, которая рожает в крови, и та, которой платишь для своего спокойствия. Ты была для меня явлением. Мне сразу все стало понятно — я понял, что такое любовь, театр, речь, желание. Я будто родился второй раз. Ты сделала меня ко всему восприимчивым. Это тебе я обязан тем, что впервые произнес: «Мне не хватает тебя», «Я думаю о тебе», «У тебя огромные глаза».

В течение какого-то времени я сам не знал, чего хочу. А потом быстро сказал себе: «Надо жениться». Я всегда мечтал о том, чтобы иметь массу детей. Я пошел, стало быть, к твоему отцу просить руки. Он был безупречен, твой отец. Я знал, что он любит меня, но он сказал также, будто я себе на уме, но у меня доброе сердце. А так как я не был себе на уме и у меня было доброе сердце...

С тобой я всегда испытываю чувство невероятной свободы. Я могу быть самим собой, я не знаю запретов, не делаю того, что противоречит моим взглядам. Когда у нас появились Гийом и Жюли и ты бросила сцену, это не превратилось в трагедию. Я ни разу не снимался в кино один, я всегда это делал вместе с тобой. Наша жизнь — вот что было самым важным. Она была куда важнее, чем кино. Когда я «прославился» после фильма «Вальсирующие», ты не выразила удивления, ты была к этому готова, ты знала, что меня это ждет. Ты прекрасно чувствуешь то, что должно случиться. Дома тебя прозвали Кассандрой. Ты знала, что я буду делать, что мне хочется делать.

Ты всегда приходишь вовремя. Не терпишь опозданий. Требования твои не бывают авторитарными, но с ними нужно считаться. Люди, которые много дают, не любят, чтобы их дары транжирили. Ты готова сделать все, чтобы люди вокруг тебя были счастливы. Ты оказываешь внимание так тонко и тактично, что все забывают про это. Когда ты вручаешь подарок, никто не видит твоей руки, тебя самой. Ты проявляешь щедрость до изнеможения, до полной потери сил. Подчас мне страшно, что я потеряю тебя. Когда ты пишешь новую пьесу или работаешь со своим курсом, со студентами — это нельзя назвать работой в прямом смысле слова. Ты напоминаешь мне кочевников в пустыне, которые останавливаются лишь для того, чтобы оказать кому-то помощь.

Моя Элизабет, я не часто говорю тебе: «Я люблю тебя», «Ты прекрасна». Для этого мне не хватает слов. Вместо этого я произношу: «Как ты себя чувствуешь? Вот и отлично!» Когда произносишь любовные слова, то делаешь это еще и потому, что человек сомневается по поводу своей красоты, любим ли он. Я ведь могу без конца повторять: «Я люблю ее», а не «Я люблю тебя». Я хочу сделать тебе признание, моя Элизабет: «Я люблю ее, я люблю ее навсегда, на всю жизнь».

Эпилог

Письмо последнее.

Отец выбрал для своей смерти последнее письмо. На своем смертном одре он выглядел человеком, который не в силах поверить, что он умер. Рот был открыт. Я не обделен силой, но мне стоило труда закрыть его. Со своим открытым ртом он и отправился на Небо. И теперь может поделиться с Лилеттой теми мыслями, которые у него накопились за пять месяцев, с тех пор как она умерла.

Удивление, потрясение в его взгляде напоминало мне точку с запятой, повисшие в воздухе. Мне думается, что он что-то увидел, уходя от нас. Я долго сидел рядом с ним посреди ночи. И внезапно увидел совсем другое лицо, возможно, из прежней или будущей жизни.

На другой день я отправился повидать Жана, винодела. Люди останавливали меня на улицах Буживаля, чтобы поздравить: накануне меня наградили орденом.

— Поздравляю, Жерар! Вот здорово!

— Спасибо, конечно. Сегодня ночью у меня умер отец.

— Ну, знаешь... Так быстро...

И это повторялось раз десять. Я не успевал сыграть переживание. Я не был взволнован, я был потрясен, черт побери! В конце концов я стал смеяться.

Я с удовольствием выпил рюмочку с Жаном. Его дочь Катрин была с нами. Она сходила за ветчиной. Из холодильника я достал здоровенный кусок постного мяса. Я позвонил Жану Карме. Мне хотелось почувствовать себя в окружении отцов.

По дороге домой я слегка полаялся с дамочкой, которая вышла на улицу исключительно для того, чтобы попортить людям кровь. Она утверждала, что машина моего друга скульптора Патрика мешает выезду.

— Он сейчас вернется. Пошел купить ящик вина.

— Он мешает выехать другим!

— А где эти другие? Где они? Говорю вам, он сейчас придет.

Тогда она улыбнулась. И тотчас жизнь перестала быть такой значительной. Приветливо помахала мне. Подъехав к своему дому, я остановился немного дальше, как раз напротив Альсидов. Альсид всю жизнь провел под землей, работал в канализационных люках. Он с трудом приспособился к жизни на поверхности, к жизни при свете... Он подхватил рак языка и, не переставая, стонал, жаловался, уверяя, что завтра помрет.

— Вот отец мой никогда не говорил о смерти, а помер. Постыдился бы ты со своей цветущей рожей говорить такое.

Мимо нас прошла, шаркая, старушка. Я поздоровался с ней. Она ничего не ответила, пошла дальше. Но хотя она и не произнесла «здравствуйте», в тот вечер она была живым воплощением этого слова.

Я вошел в дом, посмеиваясь. Дома была моя сестра Элен. Брат Франк и его жена Натали тоже дожидались в маленькой гостиной. Я вошел в тот момент, когда Элизабет уговаривала Элен говорить «умер», а не «почил». Умер, умирать, «умиеть», как говорят дети. Посмотрев на сидевшего с кислым видом Франка, я заорал: «Твой отец умер! И точка!» Все заулыбались. На обед у нас была телячья ножка. Франк по-прежнему напоминал Пьера Этекса[10] в трауре. Его жена начала рассказывать, как они провели отпуск в горах. Как катались на лыжах. Перед самым уходом Франк стал вспоминать о последнем посещении отца.

— Отец просил принести ему шнур. Сказал, что он лежит в шкафу, но я не нашел. А увидев, что мы засобирались, произнес: «Не уходите. Останьтесь еще немного». И взял меня за руку.

Я сказал Франку, что отец унес его и Натали в своем «багаже».

Я чувствовал себя хорошо, ощущая силу настоящего времени. Больше всего я боялся после смерти отца и Лилетты потерять ощущение их присутствия в нашем настоящем. Оно обладает силой именно потому, что оно есть. Это то, что называется жизнью. С ее запахами и болезнями. Одна смерть похожа на другую, один уход — на другой. А вот наше настоящее подобно огню, оно обжигает. Оно мешает остановиться. Любить прошлое — сомнительное дело. Я не хотел бы походить на свои воспоминания. Правилом в жизни моих родителей было время, раскачивающийся маятник часов — тик-так, тик-так.

Смерть их обоих была для меня освобождением. Мы никогда не умели разговаривать друг с другом, не причиняя боли.

На Рождество у меня была голая елка. Без подарков. Я родился 27 декабря... Я не собирался говорить об этом... Еще скажут... В общем, Лилетта не хотела меня, она часто рассказывала мне об этом. Я родился через два дня после Рождества. Она никуда не могла уехать, она не получила подарков, ибо Рождество 1948 года принесло ей только боль, вероятно, сильную боль. Она говорила мне, что, давая мне жизнь, она словно лишала себя оной. Мое рождение было похоже на ужасный рождественский подарок. Подарок для бедных: ботинок с апельсином внутри. По мне — самый прекрасный подарок.

Теперь с этим покончено. Их смерть подобна ранцу, который падает из рук. Это значит, что теперь я буду ездить без багажа. Станет легче. Но с каждым уходом путешествие сокращается. Смешно сказать, я кончаю эту книгу с чувством облегчения. Я не понимаю попугаев, которые трещат о страхе перед листом чистой бумаги. В этом листе нет ничего страшного. Меня больше пугает исписанная страница, почерневшая от строчек, она впечатляет. Да, именно так: я испытываю страх перед написанной страницей.

Перевод с французского А. Брагинского

[10] Комедийный актер и режиссер, создавший на экране маску печального клоуна.

Киностудия «Глобус» ГТПО «Мосфильм» — Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Свой крест» (по повести Ю. Трифонова «Другая жизнь»), 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 40 мин.
Авторы сценария В. Железников, В. Лонской, О. Трифонова. Режиссер В. Лонской. Оператор Ю. Невский. Художник О. Кравченя. Композитор Н. Каретников. Звукооператор В. Строков.
Роли исполняют: Е. Яковлева, В. Раков, И. Бочкин, М. Пастухова, Л. Руденко, А. Баженова, В. Гоголев, А. Боровиков, В. Абдулов, Д. Фекленко, Л. Иванилова, А. Котенев, Е. Аминова, Е. Скороходова, А. Грачев и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Бродячий автобус», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Автор сценария Л. Разумовская. Режиссер И. Хейфиц. Оператор Ю. Шайгарданов. Художник В. Светозаров. Композитор А. Петров. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: Л. Борисов, М. Жигалов, А. Тришкин, С. Паршин, Н. Еремина, Л. Ахеджакова, Е. Козлитина, О. Вавилов, И. Ракшина, В. Букин, Г. Сабурова, Костя Мирлин и другие.

Свердловская киностудия

«Охота на единорога» (по мотивам повести В. Туболева «Чужое небо»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Автор сценария А. Галиев. Режиссер В. Лаптев. Оператор Р. Мещерягин. Художник В. Панфилов. Композитор В. Лебедев. Звукооператор М. Томилова.
Роли исполняют: С. Быстрицкий, В. Зикора, В. Соловьев, В. Завьялов, Ю. Лазарев, В. Яковлев, Г. Гердвайнис и другие.

Одесская киностудия

«Астенический синдром», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 36 мин.
Авторы сценария С. Попов, А. Черных, К. Муратова. Режиссер К. Муратова. Оператор В. Панков. Художник О. Иванов. Звукооператор Е. Демидова.
Роли исполняют: С. Попов, О. Антонова, Г. Захурдаева, Н. Бузько, А. Свенская, П. Полищук, Н. Раллева, Г. Касперович, В. Аристов, Н. Семенов, О. Школьник и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Под небом голубым...», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер В. Дудин. Оператор В. Калашников. Художник Е. Игнатьев. Композитор В. Рябов. Звукооператор В. Демкин.
Роли исполняют: И. Фурманюк, А. Яновская, Н. Усатова, Ю. Будрайтис, Б. Лагода, Г. Волчек, Е. Внукова, М. Мелешко, В. Шелестов, Г. Кухальская, А. Суцковер, В. Мережко, Ю. Черкасов, В. Молчан и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Одинокий охотник», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 26 мин.
Авторы сценария Н. Михалков, В. Мережко, А. Адабашьян. Режиссер К. Долидзе. Оператор М. Медников. Художник Г. Микеладзе. Композитор Г. Чладзе. Звукооператоры В. Долидзе, В. Никонов.
Роли исполняют: З. Кипшидзе, Н. Чанкветадзе, К. Кавсадзе, М. Джанашия, З. Микашавидзе, Д. Сулаквелидзе, Н. Лордкипанидзе, Н. Вачнадзе, М. Джоджуа, Р. Имнаишвили, Д. Квирцхалия, Т. Толорая, Л. Багратиони, С. Лекишвили, С. Николашвили и другие.

Киностудия «Узбекфильм» имени К. Ярматова

«Бархан», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.
Автор сценария В. Соколов. Режиссер С. Бабаев. Оператор Т. Каюмов. Художник Э. Аванесов. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор Б. Исхаков.
Роли исполняют: В. Рыжаков, М. Старых, Б. Токарев, В. Трещалов, В. Каримов, В. Юлдашев, А. Джалыев, Р. Бердуля, Д. Закиров, Р. Кубаева, А. Мифтахова, Д. Столярская, И. Алиева и другие.

ТХО «Скифы», киностудия «Катарсис»

«Лошади в океане», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Авторы сценария Н. Гусаров, М. Кольцов. Режиссер Н. Гусаров. Оператор Б. Шапиро. Художник М. Розенштейн. Композитор С. Сидельников. Звукооператор Н. Шестакова.
Роли исполняют: Ю. Назаров, П. Громов, А. Грибенюк, П. Прудников, О. Гетце, Д. Лепихин, А. Резников, В. Шевелев, Д. Козлов, Алеша Живков и другие.

ЭТПС «Экран» Ленинградского отделения Кинофонда СССР

«Ад, или Досье на самого себя», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 24 мин.
Автор сценария и режиссер Г. Беглов. Оператор К. Рыжов. Художник Ю. Пашигорев. Композитор Б. Грабовский. Звукооператор Э. Казанская.
Роли исполняют: Д. Комов, В. Кнат, И. Комова, Е. Точенова, И. Сабанова, Н. Рудик, В. Михеев, Ю. Беляев, А. Мурина и другие.

Зарубежные фильмы

«Бом-дурачок», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Производство Ханойской студии художественных фильмов (Вьетнам).
Автор сценария Бань Тяу. Режиссер Ле Дык Тиен. Операторы Чан Куок Зунг, Чан Динь Хиеп. Композитор До Хонг Куан.
Роли исполняют: Нгуен Хоан Хиеп, Ле Ван, Чин Тхин, Чан Тиен, Чонг Фан и другие.

«Оцепенение», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 10 мин., 2-й серии — 1 час 21 мин.
Производство «Нео филмз Ассошиэйтс» (Индия).
Автор сценария Виджай Тендулкар. Режиссер и оператор Говинд Нихалани. Художник Нитиш Рой. Композиторы Ванрадж Бхатия, Аджит Варман.
Роли исполняют: Ом Пури, Гопи, Панкадж Капур, Нисируддин Шах, Дипа Сахи, Амриш Пури, Садашив Амрапуркар, Райна, Рохини Хаттангади, Салим Гауз и другие.
«Раджлакшми», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин.
Производство «Нео филмз» (Индия)
Автор сценария Алираза. Режиссер Правин Нишчол. Оператор Равикант Редди. Художник Судхенду Рой. Композитор Джайдев.
Роли исполняют: Фарук Шейх, Суджата Мехта, Авшини Бхаве, Ашалата, Аджит Вачани, Канти Мадья и другие.
«Собственными стараниями», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 10 мин., 2-й серии — 1 час 11 мин.
Производство «Пурнодайя Муви Криэйшнс» (Индия).
Автор сценария и режиссер К. Вишванатх. Оператор Локсингх. Художник Арун Д. Гходгаскар. Композитор Рамеш Найду.
Роли исполняют: Чирандживи, Виджайясанти, Сумалатха, Сарвадаман Бенерджи, Чарарадж, Дж. В. Сомайяджулу, Аржун и другие.
«Полнеба», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.
Производство «Луис Мехино» (Испания).

Авторы сценария Мануэль Гутьеррес Арагон, Луис Мехино. Режиссер Мануэль Гутьеррес Арагон. Оператор Хосе Луис Алькайне. Художник Херардо Вера. Композитор Мильядойро.

Роли исполняют: Анхела Молина, Маргарита Лосано, Антонио Висенте Валеро, Сантьяго Рамос, Франсиско Мерино, Каролина Сильва, Фернандо Фернан-Гомес и другие.
«Давайте надеяться, что будет девочка», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа.
Производство «Клеми чинематографика» (Италия) — «Продюктор Ассосье» (Франция).
Авторы сценария Лео Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Сузо Чекки Д'Амико, Туллио Пинелли, Марио Моничелли. Режиссер Марио Моничелли. Оператор Камилло Бадцони. Художник Энрико Фьорентини. Композитор Никола Пьовани.
Роли исполняют: Лив Ульман, Катрин Денев, Джулиана Де Сио, Филипп Нуаре, Джулиано Джемма, Бернар Блие, Стефания Сандрелли, Атина Ченчи и другие.
«Красные крылья», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Ли Чжин У. Режиссер Тян Ен Бок. Оператор Ви Юн Сон. Художник Чве До Иль. Композитор Ра Гук.
Роли исполняют: Ким Вон, Ким Чжен Хва, Тян Ю Сон, Ким Юн Хон, Хван Ен Иль, Ан Чхан Сун и другие.
«Последнее безумство», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Производство Сианьской киностудии (Китай).
Авторы сценария Ши Чэньюань, Ши Чэньфэн. Режиссеры Чжоу Сяовэнь, Ши Чэньфэн. Оператор Фэн Вей. Художник Лю Ичуань. Композитор Го Фэн.
Роли исполняют: Чжан Цзяньминь, Лю Сяонин, Цзинь Ли и другие.
«Барышни из Вилько» (по рассказу Ярослава Ивашкевича), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 56 мин.
Производство «Х» (Польша).
Автор сценария Збигнев Каминьский. Режиссер Анджей Вайда. Оператор Эдвард Клосиньский. Художник Аллан Старский. Композитор Кароль Шимановский.
Роли исполняют: Даниэль Ольбрыхский, Анна Сенюк, Кристин Паскаль, Майя Коморовска, Станислава Целиньска, Кристина Захватович, Зофья Ярошевска, Тадеуш Бялошчиньский и другие.
«Гон», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Производство «Рондо» (Польша).
Автор сценария Анджей Мулярчик. Режиссер Гжегож Скурский. Оператор Пшемыслав Сквирчиньский. Художник Роман Волынец. Композитор Анджей Курылевич.
Роли исполняют: Роман Вильгельми, Славомира Лозиньска, Франтишек Печка, Збигнев Бучковский, Ян Юревич, Ежи Новак, Ольгерд Лукашевич, Павел Новиш, Бруно Оя и другие.
«Защитные цвета», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Производство «Тор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Кшиштоф Занусси. Оператор Эдвард Клосиньский. Художник Тадеуш Выбульт. Композитор Войцех Киляр.
Роли исполняют: Петр Гарлицкий, Збигнев Запасевич, Кристина Пол, Мариуш Дмоховский, Войцех Аляборский, Мечислав Банасик, Кристина Бигельмайер, Эугениуш Привезенцев, Ядвига Колонна-Валевска, Альфред Фройденхайм, Мариан Глинка и другие.
«Золотой поезд», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 20 мин., 2-й серии — 1 час 08 мин.
Производство «Профиль» (Польша) — «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Иоан Григореску. Режиссер Богдан Поремба. Операторы Мариан Станчу, Николае Джирарди. Художники Ярослав Свитоняк, Виктор Цапу. Композитор Корнелия Тэуту.
Роли исполняют: Митикэ Попеску, Вацлав Улевич, Ева Куклиньска, Георге Козорич, Томаш Заливский, Сильвиу Стэнкулеску, Ежи Мольга, Иоланта Грушниц, Дан Кондураке, Мирча Албулеску, Валентин Уритеску и другие.
«ЭСД» (по мотивам романов Малгожаты Мусерович «Цве-

ток цветной капусты» и «Августовская Ида»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство «Кадр» (Польша).
Авторы сценария Малгожата Мусерович, Анна Соколовска. Режиссер Анна Соколовска. Оператор Яцек Корцелли. Художник Марек Моравский. Композитор Петр Марчевский.
Роли исполняют: Эльжбета Хельман, Алиция Войтковяк, Юстына Заремба, Дорота Воронович, Галина Лабонарска, Януш Михаловский, Гелена Ковальчикова, Мечислав Войт, Ирена Ковнац, Слава Квасьневска, Кшиштоф Гоштыла, Марек Гершал, Павел Новиш, Войцех Маляйкат, Леонард Петрашак, Рафал Вечиньский и другие.
«Ты всегда в моем сердце», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Октавиан Сава. Режиссер Георге Витанидис. Операторы Николае Джирарди, Сорин Кибулеску. Художники Боб Николеску, Штефан Антонеску, Дан Манолиу. Композиторы Джордже Григориу, Ионел Тудор.
Роли исполняют: Стела Попеску, Марин Морару, Юрие Дарие, Теодора Мареш, Николае Каранфил, Эмилия Попеску, Жан Константин, Давид Оганесян, Александру Аршинел, Кока Андронеску, Флорин Пьерсик, Виорел Пэунеску и другие.
«Кокон», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 56 мин.
Производство «20-й век — Фокс» (США).
Авторы сценария Том Бенедек, Дэвид Саперштейн. Режиссер Рон Говард. Оператор Дон Петерман. Художник Джек Т. Коллис. Композитор Джеймс Хорнер.
Роли исполняют: Дон Амиче, Уилфорд Бримли, Хьюм Кронин, Брайан Деннехи, Джек Гилфорд, Стив Гуттенберг, Морин Стейлтон, Джессика Тэнди, Гвен Вердон, Герта Уэр, Тани Уэлч и другие.
«Миссисипи в огне», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.
Производство «Орион» (США).
Автор сценария Крис Джеролмо. Режиссер Алан Паркер. Оператор Питер Бизью. Художники Филип Харрисон, Джеффри Керкленд. Композитор Тревор Джонс.
Роли исполняют: Джин Хэкмен, Уиллем Дефо, Франсис Макдорманд, Брэд Дуриф, Р. Ли Эрми, Гейлард Сартейн, Стивен Тоболовски, Майкл Рукер, Прут Тейлор Винс, Баджа Джола, Кевин Данн и другие.
«Горячая каша», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Милош Цайтгамл. Режиссер Радован Урбан. Оператор Мартин Бенони. Художник Иржи Матолин. Композитор Мартин Кратохвил.
Роли исполняют: Петр Бок, Дана Сыслова, Милош Вавра, Томаш Ружичка, Люция Бенешова, Даниела Коларжова, Честмир Гебоуский, Роман Фишер, Иржи Петр, Матиаш Хаврда, Вацлав Свобода и другие.
«Не хнычь, белочка», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 12 мин.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария и режиссер Вера Пливова-Шимкова. Оператор Антонин Голуб. Художник Милош Червинка. Композитор Михал Павличек.
Роли исполняют: Геленка Витовская, Иржи Шмитцер, Вероника Фрейманова, Ондржей Гавелка, Мария Росулкова, Любор Токош, Либуше Гавелкова и другие.

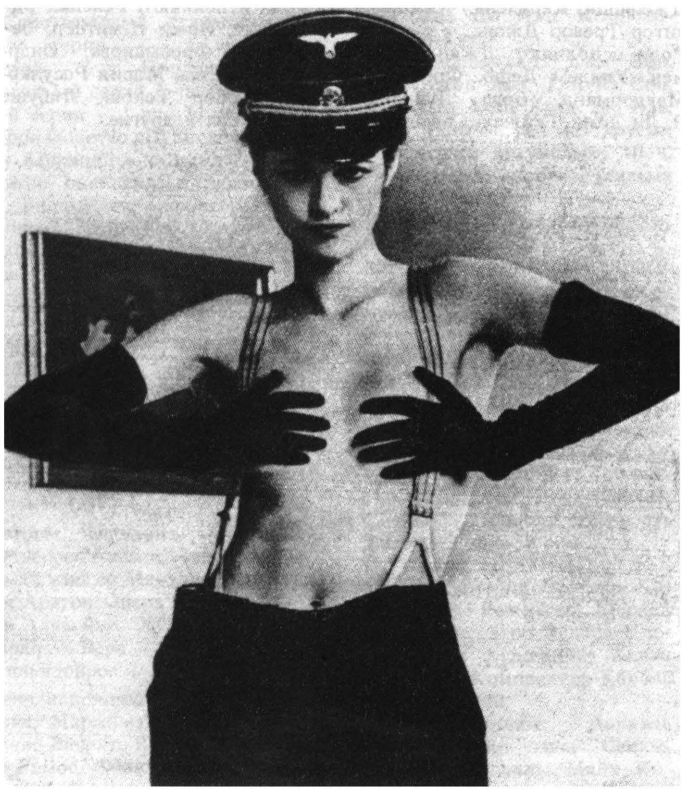
Фильм в журнале

Наш журнал открывает рубрику «Фильм в журнале». Таким образом мы хотим хотя бы частично удовлетворить читательский голод в полноценной информации о шедеврах зарубежного кино, которые были обойдены вниманием отечественного кинопроката.

Для этой рубрики мы выбрали фильмы, которые, снискав шумную славу за рубежом, до сих пор не потеряли своей привлекательности и постоянно возникают на страницах киноведческих изданий как предмет спора. Первая публикация — литературная запись знаменитого фильма АЛЬФРЕДА ХИЧКОКА «ПСИХОЗ» («ИК», 1990, № 11) — надеемся, прольет свет на творчество этого крупнейшего мастера, попавшего у нас в «черный список» по причине своих якобы антисоветских убеждений.

Затем на очереди не менее интересные публикации: литературные сценарии фильмов «ТЕОРЕМА» П.-П. ПАЗОЛИНИ и «ПЕРСОНА» ИНГМАРА БЕРГМАНА с комментариями советских и зарубежных киноведов.

В будущем году читателю будут также предложены (наряду с обещанным ранее оригинальным детективным романом Жиля Перро «Досье 51», послужившим основой для фильма Мишеля Девиля) киноповесть ЛИЛИАНЫ КАВАНИ «НОЧНОЙ ПОРТЬЕ» (1974) и новеллизация фильма БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ «ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В ПАРИЖЕ» (1973). И тот, и другой фильм были своего рода сенсациями. Не исключено, что некоторым читателям-зрителям, уже успевшим сполна



Кадр из фильма «Ночной портье»

отведать запретных плодов эротики в отечественном кино, может показаться несколько рискованной степень откровенности, с какой показаны личные взаимоотношения героев.

Однако и в том, и другом случае они воссозданы с таким мастерством, которое лишь подтверждает, что для подлинного искусства нет запретных тем. Прочтите. А потом будем спорить.

Зарубежный отдел «ИК»

Кадр из фильма «Последнее танго в Париже»

Из нашей почты

В прошлом наш журнал не раз обращался к проблеме несвоевременной доставки *отдельных* номеров *отдельным* подписчикам *отдельными* отделениями связи, отмечая что это результат недобросовестной работы *отдельных* связистов.

Но... в нашей почте — снова письма. Читательница Л. Н. Шишенная из Кременчуга, получив первый, второй, четвертый и пятый номера «ИК», никак не может получить третий. На все ее обращения на почту, ответ один: «Третьего номера еще не было». Третьего номера почта лишила и нашего читателя из Ленинграда Конкина Алексея Геннадьевича: «На почте отвечают, что еще не дошел». «Чья это вина,— резонно спрашивает нас тов. Шишенная,— ваша или отделения связи? Ответьте, пожалуйста...»

Отвечаем, если это может утешить обиженных доставщиками читателей: «Не наша. Журнал вышел вовремя».

Тов. Попкова М. А. из Орла сообщает: «Подписчики нашего города не получили ваш журнал № 2 за 1990 год». Еще больше не повезло Петру Шармазанову из Тбилиси, впервые подписавшемуся на наш журнал: «Очень рад был, когда получил первый номер. Но на этом мои «радости» кончились... Через большой промежуток времени пришел третий». Но ни апрельского, ни майского номера тов. Шармазанов не получил!

И таких писем мы продолжаем получать немало...

Дорогие читатели!

В нынешнем году мы уже обращались однажды к вам с сетованиями на то, что тираж наш растет, а бумаги на печатание полного тиража нет. Мы, как вы помните, искали помощи у правительственных органов, но вместо необходимых дополнительных тонн бумаги получили один листочек, на котором выведено: «ПП». ПП — это не Пустые Просьбы, а Правительственное Поручение (!). Но и по сей день у нас имеется лишь копия ПП, а бумаги так и нет. «Вас много, а мы одни»,— могут сказать авторы ПП любому представителю любой редакции. Впрочем, любой ли?

«Нет до сих пор полной ясности, как будут обеспечиваться бумагой солидные издания, которые не опускались до публикации слухов, сплетен, анекдотов, гороскопов и прочей бульварщины. Совет Министров СССР, на наш взгляд, просто обязан на 1991 год сохранить для них государственный заказ»,— написала недавно газета «Правда» (17 июля 1990 года), обеспокоенная наряду с другими редакциями, «солидными» и «несолидными», новой инициативой правительства, где тоже фигурирует аббревиатура ПП.

Имя этой инициативы — записка Отдела культуры и народного образования Совмина СССР «Об организации и условиях подписки на периодические издания на 1991 год». Записка была одобрена председателем бюро Совмина СССР по социальному развитию А. Бирюковой — на ней стоит резолюция: «Согласиться».

Дело теперь за малым: согласиться и вам, читатели, с тем, что накопившиеся проблемы производителя с больной его головы одним росчерком пера перекладываются на здоровую голову потребителя. И хотя данная записка, наносящая огромный вред гласности и культуре, все-таки еще ПП, а не Закон, хотя по ее поводу мы пока не услышали твердого мнения Верховного Совета СССР, производители сноровисто предъявили новые требования потребителям. Всем им нужны деньги на «улучшение», «укрепление», «повышение» — и у них наверняка есть на то свои резоны. Только верным ли путем они идут, понуждая издателей резко взвинчивать цены на периодику? Устроят ли вас, дорогие читатели, изрядно подорожавшие издания? Вопрос остается открытым.

Нам продолжает казаться, что ПП — это не только Поручение Производителей, но и Поручение Потребителей. Иначе производители могут легко подсчитывать желанные доходы, но потребители вправе не обеспечить их новыми расходами из собственных все худеющих кошельков.

Как доставляет почта «Искусство кино» ценою в 1 р. 30 к., вы хорошо знаете и по собственному опыту, и из приведенных выше писем. Теперь за те же самые «услуги» вам могут, например, предложить цену в 2 р. 30 к. Именно такая цена грозит нашему журналу, если он вынужден будет удовлетворить все растущие аппетиты бумажников, полиграфистов и почтовиков и остаться при этом неубыточным изданием.

Новое наступление на гласность — это неминуемое уменьшение числа подписчиков даже на самые популярные газеты и журналы. Немудрено, что к концу июля отклик редакций газет и журналов на новое ПП был таков: лишь 60 из 900 изданий, входящих в общесоюзный каталог, сообщили новые цены.

Журнал «Искусство кино» вроде бы не опускается до публикации слухов, сплетен, анекдотов и гороскопов, и тем не менее за последний год число его подписчиков резко возросло и сейчас его реальный спрос — 68 000 экземпляров. Однако лишь три первых номера 1990 года нам удалось выпустить полным тиражом. В последующие девять месяцев журнал выходит тиражом 50 000 и почти не поступает в розничную продажу из-за нехватки бумаги. Таким образом, в течение девяти месяцев мы недодали вам, читатели, 250 000 экземпляров журнала, а себе не принесли примерно 325 000 рублей прибыли. Складывается парадоксальная ситуация: рост тиража нам сдерживают, а на повышение цены мобилизуют и вдохновляют.

Мы и по сей день мечтаем иметь бумагу на полный тираж. Мы и по сей день считаем, что лучший контакт с читателем — это повышение качества работы, а не повышение цены.

Мы очень не хотим терять вас, уважаемые читатели, в 1991 году, когда журналу «Искусство кино» исполнится 60 лет. И еще надеемся найти выход...

Редакция журнала «Искусство кино»

31 июля 1990 года

Настасья Кински и Стефано Дионисси в фильме «Секрет» (режиссер Франческо Мазелли, Италия).

Индекс 70402
Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

В КОНЦЕ 1990-го и в 1991 году
«ИСКУССТВО КИНО» ПУБЛИКУЕТ:

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. Лекции по кинорежиссуре (окончание)

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ. Из рабочих тетрадей (1958—1969)

АЛЬФРЕД ХИЧКОК. Сценарий «ПСИХОЗ» и размышления о своем творчестве

ИНГМАР БЕРГМАН. «ПЕРСОНА»

П.-П. ПАЗОЛИНИ. «ТЕОРЕМА»

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ. «ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В ПАРИЖЕ»

ЛИЛИАНА КАВАНИ. «НОЧНОЙ ПОРТЬЕ»

ЖИЛЬ ПЕРРО. «ДОСЬЕ 51». Детективный роман, ставший основой одноименного фильма МИШЕЛЯ ДЕВИЛЯ

ГОДАР О ГОДАРЕ. Главы книги

ДИРК БОГАРД. Как я работал с ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги

РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины (БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЕВ, ДЖЕЙН ФОНДА)

ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. «КЕНГУРУ»

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН. Одно из последних произведений

В РАЗДЕЛЕ «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»
И В РУБРИКЕ «МИР ДУШИ»:

А. Ф. КЕРЕНСКИЙ. НАРОД И ВЛАСТЬ — из сборника «Судьбы России» (Нью-Йорк, 1957), а также работы других авторов из сборников «Проблемы идеализма», «Вехи», «Из глубин», «Из-под глыб»

ЗИГМУНД ФРЕЙД. Психология масс и анализ человеческого «Я». Неудовлетворенность культурой.

ЖАН-ПОЛЬ САРТР. «ЗИГМУНД ФРЕЙД». Сценарий

АЛЕКСАНДР ЧЕРВИНСКИЙ. «ЛУЧШИЕ ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ» — сценарий об афганской трагедии.

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ. «АРМАВИР!»

И. КВИРИКАДЗЕ. «АМЕРИКАНСКАЯ БЛЯДЬ, ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО РОССИИ С ПАПОЙ-АЛКОГОЛИКОМ»

В РУБРИКЕ «СВОБОДНАЯ ТЕМА»:
статьи Н. КОРЖАВИНА, Ю. АЙХЕНВАЛЬДА, З. МИРКИНОЙ, Ю. АРАБОВА

9 90

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати».